اثبات و نفی

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی
اشتراک
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

اثبات و نفی

اثبات ونفی

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی

© شمس الرحمن فاروقی

Asbaat-o-Nafi
by
Shamsur Rehman Farooqui
Rs.80/-

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔110006 ☎ 011-23260668

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔400003 ☎ 022-23774857

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔202002 ☎ 0571-2706142

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

سنہ اشاعت: 2011 تعداد: 1100 **Rs.80/-** روپے

ISBN :978-81-7587-476-3 سلسلۂ مطبوعات: 1382

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔110025

فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

ای میل: urducouncil@gmil.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: سلاسار امیجنگ سسٹمس آفسیٹ پرنٹرز، C-7/5، لارینس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔110035

اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوگیا تھا جو زمانے کے سرد وگرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کلّی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان وادب کے معتبر ومستند مصنّفین کی سیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلبا کے لیے ''درسی کتب'' اور'' معیاری سیریز'' کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہوگیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کمیاب بلکہ نایاب ہوتی جارہی تھیں شائع ہو چکی ہیں۔ زیرِ نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دلّی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور مکتبہ کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائرکٹرس کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعّال ڈائرکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے معطّل شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان صاحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آیندہ بھی شاملِ حال رہے گا۔

خالد محمود

منیجنگ ڈائرکٹر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

بانی

اور

زیب غوری

کی یاد میں

In this life there is nothing new in dying
And, in truth, to live is not more new.

Sergei Esenin

فہرست

اقبال کا لفظیاتی نظام	۹
اقبال کا عروضی نظام	۳۶
اقبال کے حق میں ردِ عمل	۴۹
نظیر اکبرآبادی کی کائنات	۶۷
اُردو شاعری پر انیس کا اثر	۹۰
"دستور الاصلاح" اور "اصلاح الاصلاح"	۹۹
محمد علی جوہر کی سیاسی غزل	۱۰۸
جاں نثار اختر اور نیا استعارہ	۱۱۷
اریب، جدید نظم کا شاعر	۱۲۶
ناصر کاظمی، "برگ نے" کے بعد	۱۳۵
محمد علوی: دوسرا ورق اور تیسری کتاب	۱۶۰
سکوتِ سنگ اور صدائے درد	۱۷۵
لوحِ بدن	۱۸۴
نئے انوکھے موڑ بدلنے والا میں	۱۹۳

اشاریہ
۲۱۴

It is always worth looking out for signs of antiquity, whether deliberate or unconscious, in modernity.

Frank Kermode

I never wish to meddle with names that are sacred, unless they stand in the way of things that are more sacred.

William Hazlitt

اقبال کا لفظیاتی نظام

اقبال بڑے شاعر تھے، اس میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب نہیں مل سکا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دو اہم مکاتب فکر کی نمایندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتبِ فکر (جس کے فیصلے اقبال کی زندگی ہی میں معتبر ہو چکے تھے) ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبال کو قوم پرست یا عاشقِ رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتبِ فکر کے موجودہ نمایندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اِس مکتبِ خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبال کی عظمت ان فکری عناصر کی مرہونِ منت ہے جو ان کی شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی اُن کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل بتاتا ہے تو کوئی ان کے فلسفۂ خودی کا پرستار ہے۔ کوئی ان کے تصورِ انسان کا نام لیوا ہے تو کوئی اُن کے عشقِ رسول کی مالا جپتا ہے۔ کوئی اُن کے سیاسی افکار کو قوم پرستانہ ثابت کرنے کی دُھن میں گرفتار ہے اور اُن کی قوم پرستی میں اُن کی بڑائی کے نشانات تلاش کرتا ہے تو کوئی اُن کے تصوف کا گرویدہ ہے۔ دوسرا مکتبِ فکر اُن نقادوں کا ہے جو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے لیکن افسوس کہ اِس گروہ کے نقادوں اور اول الذکر طبقے کے لوگوں میں کوئی خاص فرق نہیں، سوائے اس کے کہ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو

اہمیت دینے والے نقادان کے شکوہ الفاظ، آہنگ کی بلندی اور تنوع، استعارہ و تشبیہ کی چمک دمک، غالبؔ و بیدلؔ کے اُن پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر تان وہیں توڑتے ہیں کہ اقبالؔ بڑے مفکر تھے۔

مشکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں۔ بعض اوقات تو یہ متضاد اور متغائر اصطلاحات کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودلیئر پر نکتہ چینی کرتے ہوئے لکھا کہ بودلیئر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے حق اور صداقت کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ اس کے یہ تصورات باطل اور غیر حقیقی تھے۔ اس پر کسی نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ سارتر یہ بھول گیا کہ بودلیئر شاعر تھا اور بطور شاعر اسے حق تھا کہ اس کا فلسفہ نقلی یا غیر اصلی ہو۔ مراد یہ ہے کہ فلسفے کی صداقت شاعری کو سچا نہیں بناتی اور شاعری کی سچائی فلسفے کی صداقت کو نہیں ثابت کرتی۔ یہ دونوں چیزیں الگ ہیں۔ ممکن ہے کہ کسی بڑے شاعر کے یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو (کم و بیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی مکمل صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا، تھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے،) لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابلِ قبول فلسفیانہ افکار کا وجود اُن لوگوں کے لیے باعثِ تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابلِ قبول یا مستحسن ہیں لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابلِ قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔ میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ قابلِ قبول کی ہی شرط اتنی ٹیڑھی کھیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گلے سے اُتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات کا قابلِ قبول ہونا کسی آفاقیت کا حامل نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں۔ مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جانے کے امکانات ہیں لیکن ایسی باتیں زیادہ تر دندان تو جملہ در دہانند ہی کی مصداق ہوتی ہیں۔ اقبالؔ میں یہ خوبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر مکتبِ فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ڈھونڈ لیتے

ہیں۔لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، مجھے اس میں کلام ہے۔

موضوعات یا افکار کی خوبی یا گہرائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر کہنے والے نقادوں سے یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر (مثلاً) قوم پرستانہ افکار یا عشق رسول کے باعث اقبال بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعرا میں جنھوں نے کم و بیش یہی کام کیا ہے کیا فرق ہے اور ان تمام شعرا کو اقبال کے شانہ بشانہ بٹھا دینے میں انھیں کیا عذر ہو سکتا ہے؟ اب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور چکبست اور محسن کاکوروی کو ایک ہی درجے کا شاعر مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے۔ لہٰذا وہ بہتر شاعر ہیں۔ بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایۂ اظہار کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود اُن کے نقادوں کے نقطۂ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایۂ اظہار کو ہے۔ لیکن اس مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہو سکے گا کہ پیرایۂ اظہار کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے شاعروں میں بھی ممتاز کر دیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہِ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ و تشبیہ وغیرہ کی مکتبی فہرست تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ کیونکہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام خوبیاں ہیں۔ اُن کو مدون کرنے اور مثالوں کے ذریعے انھیں ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ ہوگا کہ موازنۂ انیس و دبیر کی طرح اعلا مثالوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا اختصاصی کارنامہ کیا ہے، یہ ثابت نہ ہو سکے گا۔ ارسطو نے اپنی کتاب "اخلاقیات" میں تنقیدی طریقِ کار کی وسعتوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کر دیا ہے، جب وہ کہتا ہے کہ "پڑھے لکھے آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیا کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطعیت کی تلاش کرے جس حد تک موضوع کی نوعیت اس قطعیت کی اجازت دیتی ہے"۔ اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبیعی علوم کی سی قطعیت تو نہیں ہو سکتی (اور طبیعی علوم بھی پوری طرح قطعی نہیں ہیں جیسا کہ کارل پاپر نے دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطعیت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعرا میں فرق واضح ہو سکے۔ اگر محض موضوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہہ دی جائیں گی تو اسکولی طالب علموں کو ضرور فائدہ ہوگا لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعیینِ قدر نہ ہو سکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابل قبول ٹھہرانا اور اس وجہ سے شعر کو اچھا کہنا دراصل شاعری کے تفاعل اور اس کی حقیقت سے انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں ہیں جو سائینسی سچائی کی ہیں۔ رچرڈس نے یہ بات آج سے برسوں پہلے بہت وضاحت سے

بیان کردی تھی کہ شعری بیانات کا قابلِ قبول ہونا وہ مفہوم نہیں رکھتا جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابلِ قبول ہونے کا ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ "ادب میں سچائی، داخلی ضرورت یا صحیح پن کی مرادف ہے ۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بقیہ حصے سے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی ردّ عمل کو برانگیختہ کرنے میں مدد دیتی ہے " اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں یوں بیان کی ہے :

> شاعری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے (یعنی اپنی سچائی کی وجہ سے) نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثر انداز ہو سکیں ۔ اس لیے ان کی سچائی کو معرضِ بحث میں لانا، یا یہ سوال اٹھانا کہ صداقت کے حامل ہونے کا دعوا کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں، ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے ۔ نکتہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویّوں کے اظہار، یا ان کو برانگیختہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت نہ کہ اصول و نظریات کے کسی بھی نظام میں اضافے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں ۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفکراتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور خلط مبحث کا خطرہ بہت بڑا ہے ...

تعجب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے نقادِ اقبال کے افکار کی بھول بھلیاں میں سر ٹکراتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنشد سے کیا سیکھا' برگساں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا اضافے کیے، مرد مومن کو کون سا تاج پہنایا' وغیرہ ۔ یہ سب سوالات اپنی جگہ پر اہم سہی لیکن یہ اس لیے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے، اس لیے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں ۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈے کے پہلے ہی مرغی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور پڑھانا چاہتی ہے ۔ سچ تو یہ ہے کہ اور شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیوں کہ اردو

کے تمام شاعروں (بہ شمول غالبؔ) سے زیادہ اقبالؔ کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کرکے بھی دیکھا جا سکتا ہے اور ان کی صحت یا گہرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی نہیں لیکن ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان پر نعرۂ تکبیر لگانے کے لیے کسی خاص محنت یا مطالعے کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن و خوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھاتے پھرتے ہیں۔

اقبالؔ کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں رکھتی کہ وہ افکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان افکار کا جھوٹا یا سچّا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبالؔ کے افکار پر اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اُردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منوا لیتی ہے اور اسے تجزیے اور تدقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ اقبالؔ کے اُردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے تصوّرات و نظریات ایک دوسرے کے شانہ بہ شانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری ان کے یہاں اپنے لیے قابلِ قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاشزم کا نام لیوا ہو، یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو، یا انقلابی، مشرق کا پرستار ہو، یا مغربی فکر کا دلدادہ، سیدھا سادہ مسلمان ہو، یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفکّر و تدبّر کرنے والا ہو، یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لیے ان کے یہاں جواہر ریزے موجود ہیں۔ موضوع اور فکر کے اسی تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعصبات کو ترک کرکے شاعر اقبالؔ کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کی گہرائیوں میں اُتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبالؔ کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منوا لیتی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی ضرورت کیا ہے؟ ان کے افکار ہی کے میدان میں گھوڑے کیوں نہ دوڑائے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موشگافیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبالؔ کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوئی کہ وہ شاعر ہیں۔ لہٰذا ان کی شاعری کو ترک کرکے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا چاہیے

وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں، وہ ان کی شاعری کی ہی مرہونِ منت ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ ان افکار کو کسی اور پیرایے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار رہ جائیں۔ وہ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" ہو یا "طلوعِ اسلام" یا "ساقی نامہ" یا "مسجد قرطبہ"، کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جا سکے یا جس کے بارے میں یہ دعوا ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دُنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں جدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوتے ہیں ورنہ ان کا کوئی کاپی رائٹ اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شارح، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں بلکہ ایک نسبتاً یا کلیتاً بے روح بیان وجود میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ "جبریل و ابلیس" جیسی نسبتاً سادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوا لیتی ہے لیکن تنقیدی طریقِ کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجوہ تلاش کی جائیں کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح ممتاز کیا جائے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لیے اہم ہے کہ اچھے اور بُرے شاعر کے درمیان حدِّ فاصل اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرزِ اظہار، جدلیاتی الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مان لیا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اُسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ بقول جارج اسٹائنر ممکن ہے

ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدّت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمّل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب، حتّیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔ ہمارے متقدمین اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے اسی وجہ سے انھوں نے شعر میں حشو اور تناسب اور لفظی و معنوی ہم آہنگی کی بحثیں اٹھائیں۔ افسوس کہ انھوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں آنے والے نقّادوں نے ان کی عمارت کو منہدم کرنے کے لیے جو منطقی دلائل استعمال کیے وہ متقدمین کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر نکات الشعرا میں میرؔ کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ اور بنیاد سمجھنا ہماری شعریات کا ایک حصّہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکمے پر قدرت ہونا استاد بننے کی پہلی شرط رہا ہے۔ آتشؔ کا شاعری کو مرصّع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کے نظر انداز ہو جانے کی وجہ سے جگرؔ کو "کاری گرانِ شعر" پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ جگرؔ صاحب کو یہ خیال نہیں رہا تھا یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو بھول چکے تھے کہ اگر شعر میں اثر نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ "کاری گرانِ شعر" نے لے لی ہے بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج اسٹائنر، ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔ موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ چھان بین ان نقّادوں اور مفکروں کی مرہونِ منّت ہے جنھوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر لسانیاتی طریقوں سے غور و خوض کیا ہے۔ ان میں ماسکو لسانیاتی مکتب کے اراکین، خاص کر رومان یاکبسن کا نام قابلِ ذکر ہے۔ یاکبسن کا کہنا ہے کہ وہ ماہرِ لسانیات جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہے اتنا ہی مجہول الزبان ہے جتنا وہ نقّاد جو لسانیاتی مسائل اور طریق کار

سے بے خبر یا ان سے لا پروا ہے۔ اسٹائز کی یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ اب ہم اس مفروضے کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استعاراتی زبان میں بہت سی ایسی تصدیقیں اور بے جوڑ پن ہوتے ہیں جو داخلی ہیں، اور جن کی توجیہہ اپنی منطق بلکہ علامتی منطق آپ رکھتی ہے۔ آئی اے رچرڈس نے معنی سے بحث کرتے ہوتے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا ہے؟ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز ہے کیا جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں؟ ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشان دہی کی تھی جنھیں اس نے مفہوم، محسوس، لہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ اس کی تفصیل میں جائے بغیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیشِ نظر جواب یعنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے بیش تر معنی شاعری میں بہ یک وقت موجود رہتے ہیں' بہت دُور رس نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور پہنچ جائیں تو بہت ہے۔ بیدل کا یہ کہنا کہ پس ہر نفسے کہ می بینی حرفِ ست کہ می شنوی، چاسر کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے کہ" آواز کچھ نہیں ہے مگر ہوا ہے شکستہ"، ان دونوں حقائق کے پیچھے شاعری کا وہی تصوّر کارفرما ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈس کی بیان کردہ معنی کی چار قسمیں بھی آہنگ کے ذریعے ایک دوسری سے منسلک ہیں۔ والٹر آنگ اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے' ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی اسے سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ علی الخصوص اس وجہ سے کر رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری "لحن داوٗدی" کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدّھم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامعے پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مرہونِ منّت یا اُس کا تابع ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ والٹر آنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے۔ شعر کی

ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد کہ اقبال کا شاعرانہ حُسن ان کے افکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے۔ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور ان کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرنا ہوں گے اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتتا ہے اور ایک شاعر کا طریق کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازماً کار آمد نہیں ہو سکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعرا کے یہاں متنوع صورتِ حال پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اُردو کے چار عظیم ترین شعرا میرؔ، غالبؔ، انیسؔ اور اقبالؔ مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔ یعنی ان کے یہاں الفاظ گذشتہ سے پیوستہ آتے ہیں۔ الفاظ موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تلازموں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیوں کہ ان کے بہت سے الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایتِ لفظی منتشر اور بہ ظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کر دیتی ہے۔ میر انیسؔ کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالبؔ اور میرؔ کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی در و بست کے ماہر ہیں۔ اس مہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں، یہ ایک عمومی مشابہت ہے لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبالؔ کے یہاں غالبؔ اور دوسرے شعرا سے مختلف ہے۔ ان انفرادیتوں کو ظاہر کرنے کے لیے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو مثالوں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں:

۱۔ کیا اقبالؔ کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟

۲۔ اقبالؔ کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیوں کر پیدا ہوئی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر

محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کرسکتا ہے، یا محض اس لیے کہ کسی مقررہ نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جا سکتا ہے ۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوتی ۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کرلے ۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے ۔ وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے ۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارتاً یا صراحتاً بانگِ درا میں بیان کر چکے تھے ۔ "بالِ جبریل" اگرچہ "بانگِ درا" سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے بلکہ اس وجہ سے کہ "بالِ جبریل" کلیدی الفاظ سے پُر ہے اور ان الفاظ میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے ۔ یہ کلیدی الفاظ بیش تر وہی ہیں جو بانگِ درا میں استعمال ہو چکے ہیں لیکن "بانگِ درا" کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ تو تعداد کی کثرت ہے اور نہ معنوی ۔ شروع کی نظموں میں یہ الفاظ تقریباً رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے ۔ "بالِ جبریل" میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے ۔ "ضربِ کلیم" میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو شروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا اپنے معنوی ارتقا کی منزلیں لفظی ارتقا کی شکل میں طے کرتا رہا ۔ "بالِ جبریل" اس کا نقطۂ عروج ہے ۔ "ضربِ کلیم" اور "ارمغانِ حجاز" میں شاعری کم ہوتی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹتی جاتی ہے ۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی "بالِ جبریل" اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ "ضربِ کلیم" میں ظاہری پختگی اور قوتِ بیان کی شان و شوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیانیہ، حکیمانہ، عارفانہ جو بھی کہیے لیکن "بانگِ درا" اور "بالِ جبریل" سے مختلف اور کم کامیاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے ؟

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسب ذیل ہیں : گل، بو، شمع، خون، تجلّی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، خورشید ۔ فی الحال میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ لالہ (مرکب یا مفرد شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالۂ گل، لالۂ صحرا وغیرہ) کا وقوع اور معنویت اقبال کے

شاعرانہ ارتقا کے ساتھ کس طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی تناسبات، ان کے دروبست کا نظام، رعایتیں اور مناسبتیں اُن کی نظموں کو اُردو کی اعلاترین شاعرانہ روایت (میر، غالب، انیس) کا امین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر ٹھہراتی ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ یہ سوال اکثر اٹھتا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں کو نظمیں کہا ہی کیوں جائے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی بیانیہ حتّٰی کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے۔ "خضر راہ" اور "شمع و شاعر" کی مثل سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر فقدان نہیں تو کمی یقیناً "مسجد قرطبہ" میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اٹھایا جاسکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہہ کر محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوال زرّیں ٹائپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے؟ اگر یہ صحیح ہے کہ انتشار کی کثرت کا الزام ان پر عائد ہوتا ہے تو اقبال بحیثیت نظم گو ناکام ٹھہرتے ہیں اور اُن کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا، یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعیّن کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعیّن کرنا کہ اقبال کی مبینہ غیر نظم نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہوسکیں ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیوں کہ اگر یہ ثابت ہوسکے کہ اقبال کی نظموں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعے قوّت دراصل ان کے لفظی دروبست کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ اس کلیے کو ثابت کرنے کے لیے میں "ذوق و شوق" کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کی بڑائی اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا اس معنی میں کہ موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ یہ نظم رسول مقبولؐ کی شان میں ہے جس میں عالم اسلام کا بھی کچھ ذکر آگیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبال کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر نعتیہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہوسکتا۔ علاوہ بریں خود اقبال نے بھی اسی طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں۔ "پیام مشرق" کا ایک پورا حصّہ اسی موضوع کے لیے وقف ہے۔ پھر "ذوق و شوق" کی تخصیص کیا ہے؟ کلینتھ بروکس نے ورڈز ورتھ کے ایک مشہور سانیٹ

پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں، لہٰذا نظم کی خوبی کے وجوہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے۔ بالکل یہی حال "ذوق و شوق" کا ہے۔

"لالہ" کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انھیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: "جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لالہ انھیں بہت مرغوب ہے۔ یوں تو ہر تصنیف میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن "پیام مشرق" میں انھوں نے اسے طرح طرح سے سجایا ہے ...... گل لالہ سے اقبال کی دل چسپی کا سبب یہ ہے کہ جس طرح ان کو شاہین میں مردِ مومن کی صفات نظر آتی ہیں اسی طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔" یہ توجیہ ہمیں بہت دُور لے جاتی ہے لیکن اس سے "لالہ" کی معنویت کا ایک پہلو مختصراً ضرور روشن ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دل چسپی اور اس ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دل چسپی ہے، اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔ چناں چہ پوری "بانگ درا" میں لفظ "لالہ" مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے "بال جبریل" جو "بانگِ درا" کی تقریباً ایک تہائی ہے، لیکن اس میں "لالہ" مرکب یا مفرد شکل میں اکیس بار اور "ضرب کلیم" میں (جو تقریباً "بال جبریل" کے ہی اتنی ہے) محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ "ارمغان حجاز" کے اُردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دور نہ جا کر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مدنظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ "بال جبریل" میں "لالہ" کی کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ "ضرب کلیم" اور "ارمغان" میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ ان کتابوں میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے

میں باتیں اتنی ہی شدّ و مد سے کر رہے ہیں جو بالِ جبریل میں تھی لیکن لالہ کے ذکر کی قلّت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلّت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھیے کہ بالِ جبریلؔ میں لالہ کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں تو اس بات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا بانگِ دراؔ سے بالِ جبریل تک رسمیاتی سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور بالِ جبریلؔ کے بعد سے بیانیہ، خطابیہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

بانگِ دراؔ کے شروع میں گل لالہ کا وقوعہ اور اس کی معنویت دیکھنے کے لیے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھیے کہ شروع کی تینتیس نظمیں لالہ کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اوّلین وقوع "تصویرِ درد" ہے اور یہاں رعایتِ لفظی کا کھیل نظر آتا ہے ؎

اٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے کچھ گل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

رعایتِ لفظی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے، لطیف تر رعایت لفظ ورق کی ہے جس کا مفہوم پھول کی پنکھڑی بھی ہے اور داستان کا صفحہ بھی۔ دوسری بار "لالہ" تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے:

اگر سیاہ دلم داغ لالہ زار تو ام
وگر کشادہ جبینم گل بہار تو ام

"تصویرِ درد" کے شعر میں بھی لالہ کا پھول شاعر کی داستان کا ورق بن کر ایک طرح کے سوزِ دروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اُڑا رہے ہیں۔ حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالہ کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوزِ عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظم "محبت" کا آخری شعر بھی لالہ کے داغ سے عشق کے داغ کا تلازمہ قائم کرتا ہے۔ حصّہ سوم کی پہلی نظم (بلادِ اسلامیہ) میں پہلی بار لالۂ صحرا کا ذکر اسلام اور اس کی تہذیب کے لیے بظاہر ایک سطحی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے ؎

لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لالۂ صحرا کے استعالے کے ذریعے ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے۔ کیوں کہ لالہ کا سوزِ دروں اور داغِ عشق پہلے حوالوں سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سُرخی اور گل گونی اس پر مستزاد ہے۔ سُرخ، جو کام یابی، عزّت داری، شاہی جلال اور خون کا رنگ ہے۔ لفظ صحرا لالہ کے پھول کی مضبوطی اور اس کی قوّت نمو ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول میں اُگا۔ لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے لالۂ صحرا کی تنہائی اس کی یکتائی اور ورڈزورتھ کے گلِ بنفشہ کی طرح اس کی ناقدری کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لالۂ صحرا اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مردِ مومن اور اس کی خاکِ پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصوّرات کو محیط ہو جاتا ہے۔ شمع اور شاعر کے دوسرے شعر میں مردِ مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصوّر لالۂ صحرا کو شاعر کا استعارہ بنا دیتا ہے ؎

درجہاں مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ستم
نے نصیبِ محفلے نے قسمتِ کاشانۂ

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالبؔ کے لاجواب مصرع ؎

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا

نے اقبالؔ کے ذہن میں ڈالا ہو۔ لیکن لالہ کی سُرخی اور سوز اور شاعر کے کلام کی روشنی، بصیرت اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔ اس شعر میں لالۂ صحرا یہ "مردِ مومن شاعر" کا تصوّر قائم ہوتا ہے اور نظم "مردِ مسلمان" میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبالؔ کا مردِ مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مردِ مومن شبنم کی طرح جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ڈالتا ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے ہم کنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفات مومن کی ہیں وہی شاعر پر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔ شمع اور شاعر کے دوسرے بند میں بھی لالۂ صحرا یعنی شاعر پھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعر محفل اور کاشانے کا نقیب نہ ہو کر سنسان صحرا میں تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ روایتی لالۂ صحرا بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں عقل کی روشنی

ہے لیکن عشق کا سوز نہیں ہے

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں
شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا

"خضرِ راہ" میں لالہ کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی (جو اس زمانے میں اسلامی تہذیب کی علامت بن گئی تھی) سے ملحق ہو کر لالہ اور اسلام کے تلازمے کو مستحکم کرتا ہے ع

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ

طلوعِ اسلام میں "لالہ" کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی علامت کی شکل میں ہے:

(۱) ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
(۲) حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا
(۳) سرِ خاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغِ لالۂ صحرا جو بے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے لیکن لالہ جو خود چراغ تھا اب اس میں چراغِ آرزو یعنی سوزِ دروں کی بات ہے اور وہ لالہ جو کبھی ذاتی لہو کے فروغ سے روشن تھا۔ اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہوگا۔ اس طرح لالہ، اسلام کے ماضی، حال، اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیقِ نو اور شاعر کی روشن ضمیری کو بیک وقت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شہیدوں کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن کا جو لہو ٹپکا ہے وہ برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہوگی کہ "بانگِ درا" کے آخر تک آتے آتے لالہ اور علی الخصوص لالۂ صحرا روایتی عشق و سوز یا کامیابی اور فتح مندی کے ساتھ (بلکہ اس سے بڑھ کر) ایک علامتی رنگ اختیار کر گئے ہیں۔ "بالِ جبریل" میں "لالہ" کی پہلی نمود نظم یا غزل نمبر ۹ میں ہی ہوتی ہے جب کہ "بانگِ درا" کی تینتیس نظمیں اس کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ انسان کی علامت بننے لگتے ہیں اور خاص کر اس انسان کی جو حساس اور صاحبِ شعور ہے ؎

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان تینوں لالہ کے توسط سے قریب تر آجاتے ہیں۔ نمبر ۱۶

میں بھی گل ولالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے ؎

تو برگ گیا ہے نہ دہی اہلِ خرد را
او کشت گل ولالہ بہ بخشند بہ خرے چند

سنائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغ لالہ کو متحد کرتا ہے ؎

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ ودمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مُرغِ چمن

..یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تصنّع سے گریز کے اعتبار سے لالہ اور شاہین میں ایک اور مرکزِ اتحاد اس سلسلے کی پچپن ویں غزل یا نظم میں نظر آتا ہے۔ اگر شاہین قصر سلطانی کے گنبد پر نشیمن نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیاباں کی پُر تکلف فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔ اس طرح لالہ پھر شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردِ مومن اور شاعر تک پہنچتا ہے ؎

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز
کہ ساز گار نہیں یہ جہانِ گندم و جَو

جس نظم میں یہ تمام علامتی جہتیں اور تاریخی شعور اور روایتی مفاہیم یک جا ہو گئے ہیں وہ "بال جبریل" کی شہرۂ آفاق نظم لالۂ صحرا ہے۔ آٹھ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا ضم ہو جاتے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں بھی حسبِ معمول ظاہرا ربط کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا تاثر فوری طور پر پیدا ہوتا ہے۔ لیکن لالۂ صحرا کو شاعر اور عالمِ اسلام، مردِ مومن، اس کی قوتِ نمو، انسان اور اس کا جذبۂ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ اشعار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطۂ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے۔ لیکن یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

"ضرب کلیم" میں جو خال خال تذکرے گل لالہ کے ہیں وہ "بال جبریل" کے مقابلے روایتی انداز کے ہیں۔ لیکن "مردِ مسلمان" میں جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، جگرِ لالہ کی ٹھنڈک

کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے ۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے بھی تو وہاں مفہوم سمٹا ہوا اور تکراری ہے ۔ مثلاً :

(۱) مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا
(۲) اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز

لالہ صحرا میں ربط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے "ذوق و شوق" تک لاتا ہے جس میں لفظی در و بست اور رعایتِ لفظی کے ذریعے ربط دکھانا میرا مقصود ہے ۔

اقبال کا کلام رعایتِ لفظی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے ۔ لیکن بوجوہ نقادوں کی نگاہ اس نکتے پر نہیں پڑی ہے ۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے ۔ "ذوق و شوق" کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گذشتہ کی بازگشت یا آیندہ کی پیش آمد بہت ہے ۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

مندرجہ ذیل رعایتوں پر غور کیجیے : نظر، چشمہ ۔ ندیاں، رواں ۔ دشت، چشمہ، ندیاں ۔ چشمہ، صبح ۔ نور، نظر ۔ زندگی، (رواں بہ معنی جان) ۔ نظر، آفتاب ۔ الفاظ کے اُلٹ پھیر سے متعدد تراکیب بنتی ہیں جو مناسب اور بامعنی ہیں ۔ مثلاً : نورِ نظر، قلب دشت، چشمۂ زندگی، آفتابِ صبح، نورِ صبح وغیرہ ۔

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

نکات و رعایات :۔ حسن، نمود ۔ پردہ، وجود، نمود ۔ چاک، صبح ۔ ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمۂ آفتاب (یعنی سورج کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے) پردۂ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا پردے سے نکلنا یعنی آفتاب کا اُفق پر ظاہر ہونا ۔ ہزار، ایک ۔ حسنِ ازل اور نور کی ندیاں ۔ ازل سے ذہن زال کی طرف منتقل ہوتا ہے، بمعنی پرانا، سفید ۔ زندگی، وجود ۔ داخلی قافیہ ۔ (نمود، وجود، سود ۔)

سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

نکات و رعایات:- ہزار سود ، رنگ برنگ، نور کی ندیاں، سُرخ و کبود، طیلساں بمعنی رنگین ریشمی نرم چادر اور بمعنی لسان، بولنے میں ماہر۔ سحاب بہ معنی بادل جو گرجتا ہے، اس کے اعتبار سے طیلساں بمعنی لسان کا اشارہ نامناسب نہیں۔ داخلی قافیہ، چھوڑ گیا، دے گیا۔ سُرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی قافیوں سے ہم آہنگ ہے۔

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

نکات و رعایات: طیلساں اور پرنیاں بمعنی سیاہ ریشمی کپڑا۔ فرانسیسی میں بالو اور ریشمی کپڑے دونوں کو Sable کہتے ہیں۔ بودلیئر نے کہیں اس لفظ کو دونوں معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے اقبال کے ذہن میں فرانسیسی لفظ رہا ہو۔ دشت کے اعتبار سے ریگ اور ریگ کے اعتبار سے گرد۔ نرم، برگ۔ سحاب، پاک (یعنی بادل سے پانی گرتا ہے جو ہر چیز کو پاک کرتا ہے۔) سحاب (پچھلے شعر میں) "دُھل گئے" سے مربوط ہے۔ ندیاں، چشمہ۔ کاظمہ، مدینہ منوّرہ کا نام ہے لیکن اس کے لغوی معنی ہیں "ضبط کرنے والی" یعنی "نرم مزاج" لہٰذا "کاظم" کے اعتبار سے "نرم"۔ "کاظمہ" بمعنی مدینہ منوّرہ کے اعتبار سے "پاک" اور مدینہ کو منوّرہ کہتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے چشمۂ آفتاب اور نور کی ندیاں۔ داخلی قافیہ ہوا، کاظمہ۔

آگ بجھی ہوئی اُدھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

نکات و رعایات:- آگ کے اعتبار سے ٹوٹنا بمعنی ختم ہونا جو کنواں کھودنے والوں کی اصطلاح میں پانی رکنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مقام، گزرے۔ کارواں، رواں۔ داخلی قافیہ، ادھر، اُدھر۔

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

نکات و رعایات:- مقام، دوام (قائم و دائم۔) عیش بمعنی آرام اور عیش بمعنی رہنا۔ اس لحاظ سے عیش اور مقام میں بھی مناسبت ہے۔ اس کے اوپر والے شعر میں مقام

گزرنے کی صفت ہے اور اس شعر میں ٹھہرنے کی - آئی اور مقام کا ربط ظاہر ہے - صدائے جبرئیل، حسنِ ازل کی نمود - فراق اور عیش میں صفتِ تضاد ہے - صدا، مقام (اصطلاح موسیقی) آگے کے الفاظ ساز، نئے حجاز سے مربوط ہے -

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس بند کا ہر ہر مصرع ایک دوسرے سے پیوستہ ہے اور ایک شعر کے الفاظ دوسرے بلکہ بہت بعد کے شعروں میں جھلک اٹھتے ہیں - الگ الگ دیکھیے تو اشعار میں کوئی خاص ربط نہیں - عربی قصیدہ نگاروں کے انداز میں رسمی آغاز ہے جس میں شاعر اپنی معشوقہ کی قیام گاہ یا فرودگاہ پر جاکر اس کے حسن کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مناظرِ فطرت کا بھی بیان کرتا ہے - قصیدہ نگار بیانیہ تسلسل کا خیال رکھتا ہے - لیکن اقبال لفظی دروبست اور گذشتہ الفاظ کی بازگشت کا ہنر استعمال کرتے ہیں اور معنوی ربط ہلکا ہونے کے باوجود بند کے تمام اشعار کو رشتۂ سیمیں میں باندھ دیتے ہیں - یہاں تک کہ آخری شعر جو بالکل غیر متعلق ہے - پورے منظر نامے پر محیط معلوم ہونے لگتا ہے - جوش صاحب تو دو مصرعوں میں مناسب الفاظ نہیں لاسکتے اور یہاں پورے بند کے تمام مصرعے ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں - اسی طرح اس بند کے الفاظ اگلے بندوں میں بھی جھلکتے نظر آتے ہیں، یہ دوہرا دروبست ہے، ملاحظہ ہو:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات
کہنہ ہے بزمِ کائنات تازہ ہیں میرے واردات

نکات و رعایات: زہر کی تلخی اور شراب کی تلخی کی رعایت سے زہر اور مے - حیات اور کائنات - بزم کے لیے کہنہ اور واردات کے لیے تازہ کس قدر مناسب ہے، علی الخصوص جب واردات کے دوسرے معنی یعنی "آنے والے" بھی ذہن میں رکھے جائیں - داخلی قافیۂ پچھلے شعر میں مقام ہے یہی کی مناسبت سے تازہ ہیں میرے واردات کتنا معنی خیز ہو گیا ہے -

کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات

نکات و رعایات: - صرف و نحو کی وجہ سے اہلِ حرم کے سومنات ذو معنی ہے - ایک نثر یوں ہوگی: اہلِ حرم کے بنائے ہوئے سومنات کب سے منتظر بیٹھے ہیں (کہ وہ آکر انھیں منہدم کردیں)، پچھلے شعر میں کائنات کو بزم کہا تو اس کی رعایت سے حیات کو کارگہ کہا - کارگاہ بھی

ذو معنی ہے یعنی کارخانہ اور عمل کی جگہ۔ کارخانے کے معنی کی روشنی میں غزنوی کتنا مناسب ہو جاتا ہے کہ کارخانۂ حیات میں اصنام تعمیر ہو رہی ہیں اور غزنوی بُت شکن تھا۔ داخلی قافیہ حیات اور سومنات، جو پچھلے شعر کے داخلی قوافی سے مربوط ہے:

ذکرِ عرب کے سوز میں فکرِ عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات نے عجمی تخیّلات

نکات ورعایات:- ذکر و فکر۔ مشاہدات و تخیّلات۔ سوز و ساز۔ ذکر کے اعتبار سے مشاہدہ اور مشاہدے کے لحاظ سے سوز کتنا برمحل ہے۔ یعنی پہلے مشاہدہ کیا۔ پھر مشاہدہ کی ہوئی چیز کا ذکر کیا، اس سے سوز پیدا ہوا۔ فکر کے اعتبار سے تخیلات بھی بہت برمحل ہے اور تخیلات کے اعتبار سے ساز کا حسن تو غیر معمولی ہے، کیوں کہ شاعری کا تعلّق تخیّل سے بھی ہے اور ساز سے بھی۔ ساز کے اعتبار سے "نے" بھی دیدنی ہے۔ داخلی قافیہ مشاہدات۔ بھی گذشتہ اشعار کو پیوست کرتا ہے:

قافلۂ حجاز میں ایک حُسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوے دجلہ و فرات

نکات ورعایات:- دجلہ اور فرات کی لہروں کو گیسو کہا۔ ان کی سیاہی شہادت اور ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن اس کی چمک پانی کی فراخی پر دال ہے جو کسی پیاسے کی تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گذرے ہیں کہتے کارواں سے اور حجاز و حسین ذکرِ عرب کے سوز سے مربوط ہیں۔ پھر حجاز موسیقی کی اصطلاح ہے۔ نیز بمعنی رسّی بھی ہے (زلف کی رعایت) اس حساب سے تاب دار: بٹی ہوئی (رسّی کی رعایت)۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اوّلیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بُت کدۂ تصوّرات

نکات ورعایات:- شرع و دیں، فقہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں راستے کے معنی میں مستعمل ہے) میں بھی برمحل ہیں۔ لغوی معنی (راستہ) قافلۂ حجاز کے راستے کو اس شعر سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب بُت (بُت کدۂ تصوّرات) غزنوی اور سومنات کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع عشق پر ختم اور دوسرا عشق سے شروع ہوتا ہے۔ (یہ ایک صنعت بھی ہے) عشق کی تکرار اہلِ فراق اور بُت کدۂ تصوّرات عجمی تخیلات کی طرف

اشارہ کرتے ہیں۔ داخلی قافیہ اوّلیں، شرع ودیں۔

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

نکات ورعایات:۔ صدقِ خلیل اور صبرِ حسین دونوں قافلۂ حجاز کی یاد دلاتے ہیں۔ خلیلؑ اللہ کا مختصر قافلہ جو ان کے اہلِ خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی تعمیر کرتا ہے اور حسینؓ کا مختصر قافلہ جو اُن کے اہلِ خانہ پر مشتمل تھا۔ حرم کا استحکام کرتا ہے (نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسماعیل)، پچھلے شعر میں دل اور نگاہ شروع میں مذکور دل کے سود اور نگاہ کے زیاں سے مربوط ہیں اور یہ تینوں (عقل و دل و نگاہ) صدقِ خلیل سے مربوط ہیں، کیوں کہ خلیل اللہ نے عقل کے مشاہدے اور نگاہ کی بصارت کو دل کی گواہی سمجھا لیکن جب ان پر عشق آشکار ہوا تو انھیں معلوم ہوا کہ اصلیت تو کچھ اور ہے۔ جو کچھ ان کی آنکھ دیکھتی گئی وہ جھوٹا ثابت ہوگیا اس طرح نگاہ کا زیاں دل کا سود بنا۔ معرکۂ وجود کا تعلق صبرِ حسین سے بھی ہے کہ انھوں نے جان کھو کر زندہ وجود حاصل کیا اور حسنِ ازل کی نمود سے بھی، کہ جس کے ذریعہ پردۂ وجود چاک ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے۔ یعنی حسین نے پردۂ زندگی چاک کیا تو انھیں حسنِ ازل کی نمود کا دیدار ہوا۔

آیۂ کائنات کا معنیِ دیریاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بُو

نکات ورعایات:۔ آیۂ کائنات کا دیریاب معنی (یعنی رسول مقبولؐ) اس معنی میں دیریاب ہے کہ بزمِ کائنات تو کہنہ تھی لیکن آپ کا ورودِ مسعود نسبتاً حال میں ہوا۔ اس طرح تازہ ہیں میرے واردات کا ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ شاعر نے آیۂ کائنات کے معنی دیریاب کو اب جا کر حاصل کیا ہے۔ آیہ بمعنی نشانی بھی درست ہے اور بمعنی قرآن کی آیت بھی —— کائنات کا لفظ پچھلے بند کے قافیے کی یاد دلاتا ہے۔ وہ قافلہ ہائے رنگ و بُو جو معنیِ دیریاب کی تلاش میں نکلے ہیں قافلۂ حسینؓ اور قافلۂ خلیلؑ ہیں تو قافلۂ کلیمؑ اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ کی طرح ملکِ مصر سے مملکتِ موعود کی تلاش میں نکلے تھے۔ دیریاب کی مناسبت سے قافلوں کا نکلنا کس قدر خوب ہے۔ کاش جوش و فراق کے صدہا صفحات میں ایک شعر بھی ایسی لفظی اور معنوی مناسبتوں کا حامل نکلتا۔

جلوتیانِ مدرسہ کو رنگاہ و مردہ ذوق
خلوتیانِ مے کدہ کم طلب و تہی کدو

نکات و رعایات:۔ جلوتیان مدرسہ اور خلوتیان مے کدہ میں ترصیع ہے۔ مدرسہ کی رعایت سے جلوت اور مے کدہ کی رعایت سے خلوت کیوں کہ مے خوار صرف اپنے ہی میں گم ہوتا ہے۔ اُسے دُنیا و مافیہا کی خبر نہیں ہوتی۔ جلوت اور خلوت۔ مدرسہ اور نگاہ (کیوں کہ مدرسے میں پڑھنے کا کام ہوتا ہے) مے کدہ اور طلب اور کدو۔ پچھلے شعر کا رنگ و بو اس شعر کے نگاہ اور طلب سے مربوط ہے کیوں کہ نگاہ کا تعلق رنگ (یعنی دیکھنے) اور بُو کا تعلق طلب مے (یعنی بوے مے کے ذریعے مے کی یاد آنے) سے ہے۔ کور نگاہ کا ربط کم طلب اور مردہ ذوق کا ربط تہی کدو سے ہے۔ کیوں کہ جب آنکھ اندھی ہے تو وہ طلب کیا کرے گی اور کدو کو سکھا کر (یعنی اسے مار کر) اس میں شراب بھرتے ہیں۔ کدو نہ صرف یہ کہ مُردہ ہے بلکہ مُردہ ذوق بھی ہے کیوں کہ اس پر شراب کا اثر نہیں ہوتا۔ رعایات کا تصادم بھی دیدنی ہے۔ پہلے مصرع میں "ذوق" کا ربط مے سے بھی ہے اور دوسرے مصرع میں "طلب" (طلبہ، طلاّب) کا تعلق "مدرسہ" سے بھی ہے۔ "مردہ ذوق" خلوتیانِ مے کدہ پر بھی منطبق ہو سکتا ہے۔ اسی طرح "کم طلب" جلوتیانِ مدرسہ پر۔ اور ہجویہ انداز میں "تہی کدو" بھی۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سُراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات:۔ یہ پورا شعر آگ بجھی ہوئی ادھر . . . والے شعر کی یاد دلاتا ہے۔ آتش رفتہ، آگ بجھی ہوئی ادھر۔ سراغ، کیا خبر۔ گذرے ہیں کتنے کارواں، کھوئے ہوؤں کی جستجو۔ اور دیکھیے: رفتہ اور سرگذشت (یعنی رفت و گذشت) رفتہ، کھوئے ہوئے۔ سراغ، جستجو۔ تازہ ہیں میرے واردات کا ربط، آتش رفتہ اور کھوئے ہوؤں سے بھی ہے۔ کیوں کہ شاعر پر یہ اسرار اب واضح ہو رہے ہیں یعنی یہ واردات اس پر اب نازل ہو رہی ہے کہ میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اور اس طرح میری غزل میں ہی آتش رفتہ کا سُراغ مل سکتا ہے۔

بادِ صبا کی موج سے نشو و نماے خار و خس
میرے نفس کی موج سے نشو و نماے آرزو

نکات ورعایات:۔ موج کا لفظ نور کی ندیاں رواں کی یاد دلاتا ہے ۔ باد، نفس، خاروخس، نفسِ شاعر کی موج جو آنسوؤں سے تر ہے نشوونما کے لفظ کو مستحکم کرتی ہے اور جن دلوں میں آرزو کا نشوونما ہو رہا ہے وہ بھی ان قافلوں میں شامل ہیں جو معنیِ کائنات ڈھونڈنے نکلے ہیں ۔ دوسرا مصرع غالبؔ کی یاد دلاتا ہے ع میری آہیں بخیۂ چاک گریباں ہوگئیں ۔ یعنی جس طرح وہاں آہیں روکنے پر تمنّائیں شدّت ہوتی ہے اسی طرح یہاں ہر سانس جو زندگی کے کم ہونے کی دلیل ہے آرزو کی نمود کرتی ہے ۔ یہ قول محال بھی غالبؔ کا خاص انداز ہے ۔

خونِ دل وجگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو

نکات ورعایات:۔ موج، پانی، نشوونما، پرورش ۔ موج، خون، رگ، رواں، لہو ۔ پرورش ۔ رواں، لہو ۔ نوا بہ معنی سامان اور ساز بہ معنی سامان کا بھی اشارہ موجود ہے ۔ ساز، نوا ۔ ان الفاظ کا غزل اور سرگذشت سے رشتہ ظاہر ہے ۔ نوا رگ ساز ہے اور دل وجگر ساز ۔ اس کے علاوہ رگ ساز میں صاحب ساز کا لہو رواں ہونا اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کبھی کبھی مضراب کے بغیر ساز پر انگلیاں پھیرنے میں انگلیاں لہولہان بھی ہوجاتی ہیں اور مجاز حقیقت بن جاتا ہے ۔

فرصت کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تاب دار را

نکات ورعایات:۔ ردیف وقافیہ (بے قرار را، تاب دار را) میں ساز کے تاروں کی تھرتھراہٹ صاف سنائی دیتی ہے ۔ خونِ دل وجگر کا رشتہ کشمکش سے ظاہر ہے گیسوے تاب دار کا فقرہ گیسوے تاب دارِ دجلہ وفرات کی یاد دلاتا ہے جہاں حسینؓ پیاسے شہید ہوئے تھے ۔ یہاں بھی گیسوے تاب دارِ دجلہ وفرات بہانہ بن رہے ہیں اور شکن گیسو کی افزائش اس لیے ہے کہ دل وجگر جو کشمکشِ اظہارِ غم میں خون ہو رہے ہیں انھیں شکنوں میں گرفتار ہوکر ہمیشہ کے لیے قرار پا جائیں ۔ اس طرح یہ شعر اہلِ فراق کے لیے عیش دوام ہے ۔ یہیں سے جاملتا ہے ۔

لوح بھی تو، قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

نکات ورعایات :- لوح اور قلم کی رعایت سے کتاب کہنا سامنے کی بات تھی لیکن الکتاب اور اس کے ساتھ وجود کا لفظ ہمیں پھر نظم کے آغاز کی طرف لے جاتا ہے جہاں حسن ازل کی نمود ہے اور معرکۂ وجود گرم ہے۔ آبگینہ کے ساتھ محیط اور حباب تو ٹھیک ہی ہے۔ لیکن آسمان کو وسیع نہ ظاہر کرکے صرف آبگینۂ رنگ کہنا دو معنی رکھتا ہے۔ یعنی رنگ بمعنی رنگ بھی ہے اور بمعنی شکل بھی ہے۔ اس طرح آسمان کی شکل آبگینے جیسی اور اس کا رنگ آبگینے جیسا ہلکا ہو جاتا ہے۔ گنبد کے ساتھ آب کا لفظ از خود وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے لیکن ایک مفہوم اور بھی ہے۔ ایک نثر تو یہ ہوگی کہ گنبد آبگینہ رنگ (یعنی آسمان) تیرے محیط میں حباب کی طرح ہے۔ دوسری نثر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تیرے محیط میں جو حباب ہے وہ گنبد آبگینہ رنگ ہے، یعنی تیرے سمندر کا ہر بلبلا آسمان کے برابر ہے۔ دوسرے مفہوم کی روشنی میں محیط اور آسمان دونوں کی وسعت خود بہ خود قائم ہو جاتی ہے۔ وسعت کا یہ تاثر اس وقت اور مستحکم ہوتا ہے جب یہ مصرع آیۂ کائنات کا معنی دیریاب تو کی طرف راجع کیا جائے کہ خود کائنات محض ایک آیت یا نشانی ہے اور تو اس کا مخفی و دیریاب معنی ہے، یعنی تو وہ چیز ہے جس کی محض ایک نشانی کائنات جیسی اتھاہ چیز ہے۔ ایسی صورت میں تیرے محیط میں تیرتے ہوئے حباب آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

پانی اور نشو و نما کے جو استعارے اور پیکر پچھلے شعر میں قائم ہوئے تھے ان کی توسیع آبگینہ، محیط اور حباب سے ہوتی ہے۔ اگلے شعر میں پانی بمعنی زندگی اور نشو و نما کے ساتھ نور (یعنی چشمۂ نور جو پانی بھی ہے اور روشنی بھی ہے) ہمیں پھر اول بند کی طرف لے جاتا ہے۔

عالم آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوع آفتاب

نکات ورعایات :- عالم، آب، خاک، ذرہ، ریگ۔ ظہور، فروغ، طلوع، آفتاب۔ فروغ بمعنی روشن ہونا۔ آب و خاک کا روشن ہونا براہ راست 'دشت میں صبح چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں' سے مربوط ہے۔ وہ ذرۂ ریگ جو نرم مثل پرنیاں تھا اب پرتو آفتاب سے مستفید ہو کر خود آفتاب بن گیا ہے ؎ لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں۔

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمال بے نقاب

نکات و رعایات:- جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ عالم آب و خاک کے اعتبار سے شوکتِ سنجر و سلیم اور ذرۂ ریگ کے اعتبار سے فقرِ جنید و بایزید۔

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب

نکات و رعایات:- مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ بے نقاب اور حجاب میں رعایت ہے۔ ایسی ہی رعایت شوق اور حجاب میں ہے۔ نماز، قیام، سجود میں رعایت بھی ہے اور تدریج بھی۔ اندرونی قافیہ: امام، قیام۔

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو عشق حضور و اضطراب

نکات و رعایات:- نگاہ کے اعتبار سے جستجو اور حضور، ناز کے اعتبار سے غیاب و اضطراب یعنی نگاہ کا وصف جستجو اور پھر حضوری ہے جب کہ ناز غیاب (بمعنی پردہ) اور پردہ اضطراب پیدا کرتا ہے۔

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے
طبع زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

نکات و رعایات:- تیرہ و تار، گردش۔ تازہ کے اعتبار سے جلوۂ بے حجاب۔ اس لیے کہ صبح کی صفت تازگی ہے اور تیرگی کے بعد صبح ہوتی ہے۔ آفتاب گردش میں ہے یا دُنیا کو گردش دے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب پردۂ وجود کی چاکی سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش میں گردشِ سیارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو روشن نہیں رہ گیا۔ یہ احساس ہمیں "عشق نہ ہو تو شرع و دیں بُت کدۂ تصورات" کی یاد دلاتا ہے کیوں کہ عالم کا اصول کارگر عشق ہی ہے، وہ نہیں تو آفتاب بھی اپنی روشنی گنوا دے گا۔

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گذشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علم نخیلِ بے رطب

نکات و رعایات:- تمام گذشتہ روز و شب کا فقرہ تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

کی یاد دلاتا ہے۔علم کا تخیل بے رطب اس تخیل سے مربوط ہے جس سے برگ بند اول میں دھل گئے تھے، کیوں کہ نواحِ کاظمہ میں برگ تخیل کے دُھلنے (اب گرد یعنی مصرع، گرد سے پاک ہے ہوا کی معنویت اور بڑھ گئی) پر ہی یہ محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے برگ و بار کا تمنائی تھا وہ تو بانجھ ہے۔

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا
عشق تمام مصطفےٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات:۔ معرکۂ کہن جو ضمیر میں تازہ ہو رہا ہے زمین کے دوبارہ زندہ ہونے کا مرادف ہے اور ساتھ ساتھ ان واردات کا بھی حوالہ ہے جن کی تازگی کا ذکر دوسرے بند میں ہوا۔ پچھلے بند میں بھی طبع زمانہ کے تازہ کرنے کی درخواست وجودِ محمدی سے کی گئی ہے۔ضمیر سے مراد Conscience کے علاوہ اندرونِ ذات بھی ہے۔ضمیر بمعنی چھپنے والا، چھپا ہوا۔ طبع زمانہ کی تازگی جو جلوۂ بے نقاب کے ذریعہ عمل میں آئے گی، دراصل اس معرکۂ کہن کا دوبارہ وجود میں آنا ہے جو حق اور باطل کے درمیان محض عجمی تخیلات میں نہیں بلکہ عربی مشاہدات میں کھیلا گیا تھا۔ ہوا جو گرد سے پاک ہے اور برگ تخیل جو دھلے ہوتے ہیں وہ بھی اسی نئی زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ابولہب کا لغوی مفہوم صاحبِ شعلہ ہے۔ ابولہب حسین ہوتے ہوتے بھی داخلی جمال کے مشاہدے سے محروم تھا۔ اسی طرح جہاں گردش آفتاب بے روح کی بنا پر تیرہ و تار ہے۔ داخلی قافیہ: ہوا، مصطفےٰ۔

گاہ بہ حیلہ می برد گاہ بزور می کشد
عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

نکات و رعایات:۔ ابتدا=حیلہ اور انتہا=زور۔عشق انسان کو مغلوب کر لیتا ہے اور اسے اہلِ فراق بنا دیتا ہے۔نظم کا آخری شعر اس خیال سے مربوط ہے۔ پہلے مصرع میں اندرونی قافیہ اور دوسرے میں ترصیع۔

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگ آرزو ہجر میں لذتِ طلب

نکات و رعایات:۔ نفس کی موج سے نشو و نمائے آرزو اور وصل میں اس کی موت۔ اصل نفس کی موج وہی ہے جو وصل سے دور اور فراق سے نزدیک رکھے۔

عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب

نکات و رعایات:- نگاہ بے ادب اپنا زیاں کرتی ہے لیکن دل کے لیے ہزار سود اسی میں ہے۔ عین، نگاہ۔

گرمیِ آرزو فراق، شورشِ ہائے وہو فراق
موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبرو فراق

نکات و رعایات:- گرمی، شورش، جستجو۔ موج، قطرہ، آبرو۔ موج سے آرزو کا نشوونما اور آرزو فراق ہے۔ اس لیے قطرے جو مل کر موج بناتے ہیں اُن کی آبرو (دونوں معنی میں) فراق ہی سے ہے۔ موج کی شورش میں گرمی ہے۔ وہ دریا بھی ہے آتش بھی، جس طرح دشت میں صبح کا سماں۔

مندرجہ بالا تجزیے سے ظاہر ہوگیا ہوگا کہ پوری نظم لفظی در وبست کا شاہ کار ہے۔ خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے۔ اس ظاہری بے ربطی کو ہیئتی وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند میں ہے۔ لیکن یہ کارگذاری بذاتِ خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی ہے۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ لفظی در وبست اور رعایات اس نظم میں اتنی ہی ہیں جتنی میں نے اوپر بیان کی ہیں۔ یقین ہے کہ اور بھی ہوں گی لیکن ان کے مختصر بیان سے بھی میرے نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم اور خاص کر طویل یا نسبتاً طویل نظم میں اقبال کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں۔ نظم کی قوت دراصل اسی یکتائی میں ہے۔ اس طرح اقبال فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔

(۱۹۷۵)

اقبال کا عروضی نظام

اقبال کے کلام کی ایک نمایاں صفت اُس کی خوش آہنگی ہے۔ اس خوش آہنگی میں کلام کے معنی کا بڑا حصہ ہے۔ لیکن اس کا تعلق ان بحروں سے بھی ہے جو انھوں نے استعمال کی ہیں۔ یہ اس لیے کہ بحر بھی معنی کا ہی حصہ ہوتی ہے۔ صرف اس معنی میں نہیں کہ بعض بحروں کو بعض طرح کے مضامین کے لیے زیادہ مناسب کہا گیا ہے بلکہ اس معنی میں کہ ہر بحر، نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے جیسا کہ ومزٹ (Wimsatt) نے کہا ہے "بحر کوئی ایسی چیز کبھی نہیں ہوتی جس سے ہمارا سابقہ اس زبان کے معنی سے الگ پڑے جس کو بحر میں باندھا گیا ہے اور یہ یقیناً ایسی کوئی چیز نہیں ہوتی جو اس معنی سے الگ ہمارے تجربے میں داخل ہو" اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ اگرچہ زبان کے دو رُخ ہیں، ایک تو وہ جو کسی بات کو ظاہر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے ذریعے وہ بات ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن ان دونوں کا ادغام اتنا بے ساختہ، ـــــ داخلی طور پر اتنا تسلیم شدہ، اتنا معنی خیز اور اتنا ہمہ گیر ہوتا ہے کہ عام طور پر ہم ان دونوں رُخوں کو ایک ہی اکائی کی طرح محسوس کرتے ہیں۔ دونوں مل کر ایک حقیقت بناتے ہیں۔ مختلف سطحوں پر زبان کے دوسرے مظاہر کی طرح بحر بھی کسی وضاحت پذیر معنی سے الگ کر کے بیان تو کی جا سکتی ہے۔ لیکن شعر کا علم حاصل کرنے کے عمل کے دوران وہ شعر سے الگ نہیں کی جا سکتی۔ ومزٹ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اصوات کے نمونوں، ان کو ادا کرنے میں تاکید یا زور یا عدم تاکید کی کیفیت بھی معنی رکھتی ہے۔ اس اصول کو دوسرے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ مفعول مفاعلن فعولن اصوات کے اس نمونے کا بیان تو ہے۔ جو اقبال کے اس مصرعے میں ملتا ہے ؏

ہر چیز ہے محوِ خود نمائی

اور مفعول مفاعلن فعولن کی بطور فارمولا یہ بہت بڑی خوبی ہے کہ وہ اصوات کے زیر بحث نمونے کو معنی سے الگ کر کے بیان کر سکتا ہے اور جہاں جہاں یہ نمونہ واقع ہوگا، یہ فارمولا کارآمد ثابت ہوگا۔ لیکن جب ہم اس فارمولا کی جگہ اس کی عملی شکل، یعنی مصرع کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ فارمولا اقبال کے مصرع میں جس طرح کام کر رہا ہے وہ اس سے مختلف بھی ہے اور مشابہ بھی ہے جس طرح سے یہ دیا شنکر نسیم کے اس مصرع میں کام کر رہا ہے ؎

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے

مشابہت تو واضح ہے کہ دونوں کے نظام اصوات کو مفعول مفاعلن فعولن کے ذریعے ظاہر کر سکتے ہیں اور اختلاف اگرچہ محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اس اختلاف کو بیان کرنے کے لیے فارمولے نہیں وضع ہو سکتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ان دونوں مصرعوں کے معنی جس طرح ہمارے ذہن پر مرتب ہوتے ہیں وہ اس نظامِ اصوات کے بغیر ممکن نہ تھے جو ان مصرعوں میں ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن بذاتِ خود اتنا خوبصورت نہیں ہے جتنا ان آوازوں کا اظہار خوبصورت ہے جن کے ذریعے یہ فارمولا ان مصرعوں میں بیان ہوا ہے۔ لیکن آوازوں کا یہ خوبصورت اظہار بھی اس فارمولا کے بغیر ممکن نہ تھا۔

لہٰذا اقبال کے کلام کی خوش آہنگی میں ان کی بحروں کو بھی دخل ہے، کیونکہ بحر معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن بحریں چونکہ محدود ہیں اور اقبال نے ان محدود بحروں میں سے بھی چند ہی استعمال کی ہیں اس لیے اس خوش آہنگی میں بحر کا جو حصہ ہے وہ محض بحروں کی تعداد اور تنوع پر منحصر نہیں ہو سکتا۔ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہوگا جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ اس طریقے کو بیان کرنا اور اس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں۔ لیکن اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ خاص کر اس وجہ سے کہ یہ خیال عام ہے کہ اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے اور انھوں نے بہت مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ بحر کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اس میں اگر ترنم نہ ہوگا تو وہ بحر نہ ہوگی۔ بحر میں ترنم کی وجہ تکرار ہو، یا فارمولے کی پیچیدگی، یا دونوں، لیکن بحر میں ترنم ہونا ضرور ہے۔ کسی ایک بحر یا چند بحروں کو مترنم ٹھہرانا اور باقی کو کم مترنم سمجھنا اس مفروضے کو راہ دیتا ہے کہ بحر کے لیے ترنم بنیادی یا بڑی شرط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ بحریں بنائی ہی اس لیے گئیں، یا دریافت ہی اس وجہ سے ہوئیں کہ اصوات کے بعض نظام مترنم

نظر آئے اور بعض نہیں ۔ دوسری بات اس لیے بھی غلط ہے کہ ایک آدھ کے علاوہ اقبالؔ نے تمام بحریں وہی استعمال کی ہیں جو تمام اُردو شاعری میں عام اور مروّج ہیں اور جو استثنائی بحریں بھی ہیں (بحرِ منسرح، بحرِ رجز سالم، ہندی کا سرسی چھند) ان میں انھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں ۔ لہٰذا یہ کہنا کہ اقبالؔ نے مترنّم بحریں استعمال کی ہیں، یا محض یہ کہنا کہ انھوں نے عام بحریں استعمال کی ہیں اور وہ سب بحریں مترنّم ہیں پہلی بات (اقبالؔ کے یہاں بحروں کا تنوّع بہت ہے) اس لیے غلط ہے کہ (ہندی کی ایک بحر کو ملا کر) اقبالؔ نے اپنے اُردو کلام میں صرف ۲۴ بحریں استعمال کی ہیں اور ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ نہیں کے برابر ہے ۔ گیان چند نے اقبالؔ کی بحروں کی جو جدول مرتّب کی ہے اس میں بحروں کے نام اور ہر بحر میں اشعار کی تعداد لکھی ہے ۔ لیکن انھوں نے اشعار کی فی صد تعداد نہیں بتائی ۔ میں نے ہر بحر کے اشعار کا فی صد تناسب نکالا ہے، اس سے حسب ذیل باتیں معلوم ہوتی ہیں :

۱ ۔ سات بحریں ایسی ہیں جن میں اقبالؔ کے اشعار کی تعداد فرداً فرداً ۰٫۵ فی صد یا اس سے کم ہے ۔ رملِ مثمن مشکول میں تعداد ۰٫۶ فی صد ہے اور رُباعی کی بحر میں یہ تعداد محض ۰٫۴ فی صد ہے ۔

۲ ۔ پانچ بحریں ہیں جن میں اشعار کی تعداد فرداً فرداً ۲ فی صد سے کم ہے ۔ متقارب مثمن سالم میں یہ تعداد ۰٫۹ فی صد ہے اور متقارب مقبوض اثلم مضاعف میں ۰٫۲ فی صد ۔

۳ ۔ اقبالؔ کے کلام کا کثیر ترین حصّہ یعنی ۶۵٫۰۸ فی صد، محض پانچ بحروں میں ہے ۔

اس تجزیے کے بعد کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، لیکن یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ رُباعی جیسی خوبصورت بحر میں اقبالؔ نے صرف دو شعر یعنی ایک رُباعی کہی ہے ۔ دو مشہور اوزان میں اقبالؔ نے ایک شعر بھی نہیں کہا ۔ یہ اوزان ہیں : سریعِ مسدس مطوی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن) اور رمل مسدس مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلن) ۔ موخر الذکر مشہور ہونے کے علاوہ بہت مقبول بھی ہے ۔ اس میں غالبؔ کی غزلیں عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی اور پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا سب کو یاد ہوں گی ۔ اوّل الذکر میں میرؔ کی دو مشہور غزلیں ہیں : چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا، عشق میں نے خوف و خطر چاہیے ۔ کم استعمال ہونے والی لیکن مشہور بحریں جو اقبالؔ نے نہیں استعمال کیں ان میں مجتث مثمن مخبون (عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے، غالبؔ) اور منسرح مثمن مطوی منحور (آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے، غالبؔ) قابلِ ذکر ہیں ۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اقبالؔ

نے میر کی "ہندی بحر" میں ایک مصرع بھی نہیں کہا۔ حالانکہ غالب تک نے اس بحر میں ایک غزل کہہ دی تھی (وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا) اقبال کو شاید اس کی خبر نہ ہوگی۔ کیونکہ یہ غزل مروّج دیوان میں شامل نہیں ہے۔ لیکن اقبال کے اپنے عہد میں فانی اور سیماب اور بعض دوسرے شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔

لہٰذا اقبال کی خوش آہنگی کا راز ان کی بحروں کے نام نہاد تنوّع اور کثرت اور ان کی نام نہاد مترنم بحروں میں نہیں ہے۔ کیونکہ ان کے یہاں بحروں کا کوئی خاص تنوّع نہیں ہے اور بحریں تو سب ہی مترنم ہوتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی عروضی مہارت دوسرے شعرا کی نسبت کم تھی۔ میر کی "ہندی بحر" میں فانی اور سیماب دونوں نے ٹھوکریں کھائی ہیں۔ خود میر نے اس بحر میں کثرتِ شغل کے باوجود کئی مصرعوں میں غلطی کی ہے۔ غالب کی بھی ایک غزل کا ایک مصرع بحر سے خارج ہے اور ان کی ایک رُباعی بس اتفاق سے موزوں ہوگئی ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کے یہاں کوئی عروضی غلطی نہیں ملتی۔ صرف ایک مصرع مخدوش ہوگیا ہے ؎

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ اس مصرع میں اقبال اپنی واحد عروضی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں، کیوں کہ انھوں نے موہ، کو "مہ" کے وزن پر باندھا ہے۔ لیکن اس کو بھی گیان چند کی سخت گیری کہنا چاہیے، کیونکہ فارسی کے بہت سے الفاظ جو واؤ، ہ کے بغیر ختم ہوتے ہیں، واؤ کے بغیر بھی درست ہیں۔ مثلاً" انبوہ اور" انبہ"۔" اندوہ" اور" اندہ" "کوہ" اور" کہ" (یہی کیفیت بہت سے الف، ہ والے الفاظ کی بھی ہے۔ مثلاً" شاہ" اور" شہ") اقبال نے غیر شعوری طور پر فارسی کا قاعدہ دیسی لفظ پر جاری کر دیا اور " موہ کی جگہ" مہ" باندھ لیا۔ بہر حال اس ایک" غلطی" کے علاوہ اقبال کا سارا کلام عروضی اعتبار سے چُست اور درست ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے سرسی چھند میں جو نظم کہی۔ (اوغافل افغان) اس میں اُردو والوں کی عام روش کے خلاف انھوں نے آخری حرف مزید کا ہر مصرع میں التزام کیا ہے تاکہ ۲۷ ماترائیں پوری ہوں۔

گیان چند نے اپنے قیمتی مضمون "اقبال کے اُردو کلام کا عروضی مطالعہ" میں کئی اہم اور کارآمد باتیں بتائی ہیں۔ تجزیہ بھی اچھا خاصا پیش کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ تمام اشعار کی تعداد اور بحروں کے اعتبار سے ان کی جدولیں تیار کر دی ہے۔ آخر الذکر کام کس قدر محنت طلب تھا۔ اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ اگر یہ مضمون موجود نہ ہوتا تو شاید میں اس موضوع کے کئی پہلوؤں کو تشنہ چھوڑ دیتا۔ ایک

اور مضمون میں انھوں نے اقبال کے مُسترد کلام کا مطالعہ کر کے دکھایا ہے کہ اقبال شروع شروع میں نامانوس اوزان یا زحافات کے بھی شائق تھے۔ لیکن زیرِ نظر مضمون میں ان کے بہت سے نتائج غلط ہو گئے ہیں کیوں کہ انھوں نے صحیح طریقِ کار نہیں استعمال کیا۔ انھوں نے اپنے تجزیے کی اساس اشعار کی تعداد پر رکھی ہے اور یہ حکم لگایا ہے کہ جب اقبال پر حجازیت اور عجمیت غالب آنے لگی تو انھوں نے بعض بحروں کو جن کے آہنگ میں عجمیت کم تھی، نظر انداز یا نامقبول کر دیا یعنی ان بحروں میں کم شعر کہے۔ اس طریقِ کار میں غلطی یہ ہے کہ انھوں نے اشعار کے فی صد تناسب کے بجائے اشعار کی تعداد کو معیار بنایا۔ ظاہر ہے کہ سو شعروں میں اگر دس شعر کسی بحر میں ہوں اور پانچ سو میں پچاس اسی بحر میں ہوں تو محض اس بنا پر کہ پچاس شعر، دس شعروں سے زیادہ ہیں، یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ اشعار کی کم تعداد شغف اور دل چسپی کی کمی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ سو میں دس اور پانچ میں پچاس کا فی صد تناسب تو بہر حال مساوی ہے۔ فی صد تناسب کو نظر انداز کرنے کے باعث گیان چند کے اہم نتائج غلط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

(۱) رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) "یہ وزن بہت سہل اور سبک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا"۔ گیان چند کی گنتی کے مطابق اقبال کے سب سے زیادہ اُردو اشعار یعنی ۱۰۵۳، اسی وزن میں ہیں، "لیکن ان میں سے ۸۵۶ "بانگ درا" ہی میں ہیں۔ باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی نہیں"۔ "اقبال کے اُردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر، آسان اور زیادہ مقبول سے آہستہ آہستہ دُور ہوتے جاتے ہیں"۔ جب ان پر عجمیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انھوں نے ایسی بحروں کو متاعِ خاص بنایا: مفتعلن مفاعلن، وغیرہ"۔

یہ سب باتیں اس لیے غلط ہیں کہ اقبال کے دو مجموعوں میں بحرِ رمل کا تناسب تقریباً یکساں ہے اور جن دو مجموعوں میں یہ بقیہ دونوں سے کم ہے ان میں بھی کمی کم و بیش یکساں ہے اور ان کے آخری مجموعے (ارمغانِ حجاز) میں اس کا تناسب تقریباً وہی ہے جو پہلے مجموعے ("بانگِ درا") میں ہے۔ ملاحظہ ہو:

مجموعہ	کل اشعار	رمل مثمن محذوف کے اشعار	تناسب فی صد
بانگِ درا	۲۵۱۵	۸۵۶	۳۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۸۵	۷٫۱
ضربِ کلیم	۸۳۴	۲۸	۳٫۳۵
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۸۴	۳۲٫۹

مُجتث مثمن مخبون محذوف مقطوع (مفاع لن فعلاتن مفاع لن فعلن) کے بارے میں گیان چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج غیر ہندی ہے لہذا اس بحر کا تناسب بھی اقبال کے مجموعوں میں یکے بعد دیگرے کم ہوتے رہنا چاہیے تھا۔ لیکن اس کے برعکس ہے۔

مجموعہ	کل اشعار	مُجتث کے اشعار	تناسب فی صد
بانگِ درا	۲۵۱۵	۲۱۲	۸٫۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۱۹۶	۱۳
ضربِ کلیم	۸۳۴	۲۴۴	۲۹٫۲
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴۵	۱۷٫۶

بحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) کے بارے میں بھی گیان چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج عجمی یا حجازی ہے۔ لہٰذا اس بحر کا بھی وقوع بعد کے کلام میں کم تر ہونا چاہیے تھا۔ لیکن حقیقت یہاں بھی کچھ اور ہے۔ ملاحظہ ہو:

مجموعہ	کل اشعار	رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع کے اشعار	فی صد تناسب
بانگِ درا	۲۵۱۵	۳۵۷	۱۴٫۱
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۴۸	۴٫۰
ضربِ کلیم	۸۳۴	۱۱۹	۲۳٫۸
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴	۱٫۵

"ارمغانِ حجاز" میں تناسب یقیناً بہت کم ہے۔ لیکن "ضربِ کلیم" جو عجمی اور حجازی لَے (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) کے لیے ممتاز ہے، اس میں یہ تناسب بقیہ تینوں مجموعوں سے بہت زیادہ ہے۔ یہ بات درست ہے کہ بحر منسرح کو اقبال نے "بانگِ درا" میں بالکل نہیں برتا اور یہ بحر اقبال سے پہلے اُردو میں بہت کم تھی۔ (ناپید نہیں تھی، میر نے اس میں کئی غزلیں کہی ہیں)، لیکن خود گیان چند

کے بہ موجب ایک دوسری بحر، جو عجمی اور حجازی رنگ رکھتی ہے، یعنی رجز سالم اور مطوی مخبون، وہ صرف "بانگ درا" اور "بال جبریل" میں ملتی ہے۔ رجز سالم تو "بانگ درا" کے علاوہ کسی بھی مجموعے میں نہیں ہے۔ لہٰذا اگر اقبالؔ کے کلام میں عجمی یا حجازی لَے بعد میں تیز تر ہو بھی گئی تو اس کا اظہار کسی مخصوص بحر میں نہیں ہوا۔

(۲) گیان چند کا دوسرا استنباط یہ ہے کہ "چھوٹے اور مسدّس اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں ہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب اقبالؔ کے کلام میں بہت کم ہے۔"

یہ استنباط بھی غلط ہے۔ اگرچہ اقبال نے کسی ایک چھوٹی بحر میں کثرت سے شعر نہیں کہے۔ اور دو مشہور چھوٹی بحروں کو نظر انداز بھی کر دیا۔ لیکن مجموعی طور پر چھوٹی بحروں میں ان کا کلام خاصا ہے۔ انھوں نے کل ملا کر سات چھوٹی بحریں استعمال کی ہیں اور ان کے پورے کلام کا ساڑھے تیرہ فی صد حصہ ان بحروں میں ہے۔ یہ تناسب میرؔ سے کچھ ہی کم ہے۔ میرؔ کے کلیات میں شروع کے ۴،۷۹۹ اشعار میں (جو کہ اقبالؔ کے اشعار کی کل تعداد ہے) گیارہ سو شعر، یعنی ۱۸ء۱۶ فی صد اشعار چھوٹی بحروں میں ہیں۔ بعد کے دیوانوں میں میرؔ کے یہاں یہ تناسب کم بھی ہو گیا ہے۔ خاص کر دیوان چہارم، پنجم اور ششم میں۔ غالبؔ کے مروج دیوان میں دو ہزار شعر بھی نہیں ہیں۔ اس لیے میں نے ان کے شروع کے پانچ سو اشعار کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ پانچ سو میں سے ۵۲ اشعار یعنی ۴ء۱۰ فی صد شعر چھوٹی بحروں میں ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ اقبال کا ساڑھے تیرہ فی صد تناسب ایسا نہیں ہے کہ اس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ چھوٹی بحریں اقبالؔ کے لیے نامقبول تھیں۔

ان وضاحتوں اور غلط فہمیوں کے ازالے کے بعد ہم اس سوال کا جواب تلاش کر سکتے ہیں کہ اقبالؔ کے عروضی نظام میں وہ کون سی صفات تھیں جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ ہماری بحروں کی نمایاں ترین صفت ان کی یکسانی اور ہمواری ہے، یعنی مروجہ اوزان میں اگر کوئی ایسا تغیر کیا جائے جو جائز یا مانوس نہ ہو تو مصرع وزن سے خارج معلوم ہونے لگتا ہے۔ استثنائی مثالوں کے علاوہ ہمارے یہاں نظم یا غزل کا پہلا مصرع جس وزن میں ہوتا ہے، نظم یا غزل کے باقی تمام مصرعے اسی وزن کے پابند ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے جہاں آہنگ میں ہمواری آتی ہے، وہاں اکتاہٹ پیدا کرنے والی یکسانیت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ دنیا کے اکثر عروضی اس بات پر متفق ہیں کہ بحر کا استعمال ایسا ہونا چاہیے کہ بحر نہ بدلے، لیکن اس میں یکسانیت بھی نہ ہو۔ وہائٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ آہنگ کا عطر، ندرت اور یکسانی کے امتزاج

ہیں ہے۔ محض تکرار آہنگ کے لیے اسی طرح سم قاتل ہوتی ہے جس طرح محض مختلف آہنگوں کا بے ربط اجتماع۔ اس حقیقت کی طرف ڈاکٹر جانسن نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا کہ لطف پیدا کرنے والے تغیرات کا تعلق شاعری کی گریمر سے نہیں بلکہ شاعری کے فن سے ہے۔ بعض لوگوں نے کہا ہے کہ بحر زبان کا خاصہ نہیں ہے بلکہ زبان کو استعمال کرنے کا ایک رسوماتی طریقہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو ان طریقوں کی اضافی خوبی یا خرابی کے بارے میں بحث ممکن ہونا چاہیے اور یہ ممکن ہے بھی، کیوں کہ اگر بحر کا دباؤ یک آہنگی پیدا کرتا ہے اور یک آہنگی خوب چیز نہیں ہے تو بحر کے دباؤ کو کم و بیش قائم رکھتے ہوئے آہنگ میں تنوّع پیدا کرنا ممکن اور مناسب ہوگا۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آہنگ کا تنوّع فی نفسہٖ ایک خوبصورت چیز بھی ہو۔ بحروں میں جائز تغیّرات بھی، اگر وہ نامانوس ہوں، کانوں پر گراں گزرتے ہیں۔ گیان چند جین جیسے ماہر عروضی نے مجھ کو ایک خط میں لکھا کہ وہ ایک آدھ بحروں کے علاوہ، تسکینِ اوسط کو کسی جگہ برداشت نہیں کر سکتے۔ حالانکہ تسکینِ اوسط ہمارے عروض میں وہ سب سے بڑا ذریعہ ہے جس کے توسط سے جائز تغیّرات پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ اقبال نے اپنے مسترد کلام میں تسکینِ اوسط کا جا بجا استعمال کیا ہے۔ لیکن شاید اسی وجہ سے کہ تسکینِ اوسط کا برپا کردہ تغیّر کانوں کو مانوس نہیں ہے۔ اس لیے اکثر لوگوں کو خوش آہنگ نہیں معلوم ہوتا۔ اقبال نے اپنے متداول کلام میں تسکینِ اوسط کو صرف انھیں مقامات پر استعمال کیا ہے جو مانوس ہیں۔

دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ شاعر تجربے کرے مثلاً ایک نظم میں دو یا دو سے زیادہ بحریں استعمال کرے یا نئی بحریں استعمال کرے۔ آخر الذکر صورت میں کامیابی بہر حال محدود رہتی ہے کیونکہ بحروں کی تعداد محدود ہے اور نامانوس بحروں کے ساتھ بھی وہی خطرہ ہے جو نامانوس زحافات کے ساتھ ہے۔ یعنی لوگ ان کو نامطبوع ٹھہراتے ہیں۔ اقبال نے کوئی نئی بحر استعمال نہیں کی ہے بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں انھوں نے بہت سی مشہور اور مانوس بحروں کو بھی ترک کر دیا۔ گیان چند جین اور مسعود حسین خاں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال نے بعض نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی ہیں۔ لیکن یہ تجربہ بھی اقبال نے کثرت سے نہیں کیا اور نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جن نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی گئی ہیں وہ ہر حال میں ان نظموں سے زیادہ خوش آہنگ ہیں جن میں ایک ہی بحر استعمال ہوئی ہے۔

لہٰذا شعر کے آہنگ میں تازگی لانے کے لیے اقبال نے تجرباتی یا نامانوس راہوں سے بڑی حد تک اجتناب کیا۔ اس کے برخلاف انھوں نے وہ طریقے اختیار کیے جو عام طالب علم کو محسوس بھی

نہیں ہوتے اور اپنا کام کر جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ ان کے شعر میں پیوست ہیں۔ اس اجمال کی مختصر تفصیل یہ ہے :

(۱) اقبالؔ نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انھیں شکستہ بحر یا بحرِ مکرّر کہتے ہیں۔ ایسی بحروں میں ہر مصرع میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحروں میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے۔ چونکہ اس وقفہ کا موزونیت سے کوئی براہ راست تعلق نہیں اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھتے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ چونکہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحریں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ "شکوہ" اور "جواب شکوہ" جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ "شکوہ" کا پہلا ہی بند دیکھیے ؎

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں — فکرِ فردا نہ کروں محوِ غمِ دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں — ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

پہلے تینوں مصرعوں میں وقفہ ٹھیک ایک ہی جگہ ہے "کیوں زیاں کار بنوں" "فکرِ فردا نہ کروں" "نالے بلبل کے سنوں"۔ اس طرح ان تینوں مصرعوں میں وقفہ ان کو تین کے بجائے چھ مصرعوں کی شکل دے دیتا ہے۔ ان تینوں ٹکڑوں کا (یعنی وقفے سے پہلے آنے والے تینوں ٹکڑوں کا) وزن متحد ہے : فاعلاتن فعلن۔ اس کو ایک اور طرح پڑھیں تو فع فعولن فعلن بنتا ہے۔ دوسرے تین ٹکڑوں کا وزن ظاہر ہے، متحد ہے جیسے فعل فعولن فعلن۔ (یعنی جب دوسرے رکن کا فعلاتن دو حصوں میں تقسیم ہو گیا تو پہلا حصہ فعلن پر ختم ہوا، اور دوسرا حصہ اگلے رکن سے مل کر فعل فعولن کی شکل اختیار کر گیا۔)

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایسی بحر کو، جو دراصل فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کا وزن رکھتی ہے، اقبال نے دو حصوں میں اسی طرح منقسم کیا کہ تقریباً برابر وزن کے دو مصرعے حاصل ہو گئے: فع فعولن فعلن اور فعل فعولن فعلن۔ ظاہر ہے کہ تین مصرعوں کی جگہ چھے مصرعوں کا اثر پیدا کرنا اور ان چھے مصرعوں کو تقریباً ہم وزن رکھنا وقفے کا کرشمہ ہے اور وقفے کا یہ استعمال عروضی مہارت کے بغیر ممکن نہیں۔ چوتھے مصرعے میں یک آہنگی کو توڑنے کے لیے دو وقفے دیے گئے ہیں: "ہم نوا کے بعد اور گل ہوں" کے بعد آہنگ کی یکسانیت اور تقریباً برابر کے چھے مصرعوں کی بنا پر chanting یعنی جاپ کی سی کیفیت پیدا ہوئی تھی اور وہ زائل ہو گئی۔ پانچویں مصرعے میں وقفہ "جرأت آموز" کے بعد ہے۔ یعنی فاعلاتن ف، کے بعد، دوسرے مصرعے میں "سے" کے بعد یعنی فاعلاتن فع کے بعد وقفہ دے کر ترقی کی صورت پیدا کر دی گئی۔

اب "جواب شکوہ" کا پہلا بند دیکھیے ؎

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے — پَر نہیں طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے رفعت پہ نظر رکھتی ہے — خاک سے اٹھتی ہے گردوں پہ گذر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا نالۂ بے باک مرا

"دل سے" کے بعد خفیف سا وقفہ ہے۔ "نکلتی ہے" کے بعد وقفہ واضح ہے۔ "دل سے" کے بعد وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرع رُباعی کے وزن میں آ گیا: "جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے" (مفعول مفاعیل مفاعیل فع۔) "ہے" کے بعد واضح وقفہ کے باعث رُباعی کا آہنگ قائم نہیں ہوتا۔ لیکن اس کا خفیف شائبہ موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں "پر نہیں" کے بعد واضح وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرعے میں بحر سریع کی کیفیت پیدا ہو گئی: "طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے"۔ (مفتعلن مفتعلن مفعولن) ان دو مصرعوں کے آہنگ میں جو تیزی اور نیا پن تھا اس میں ٹھہراو لانے کے لیے تیسرے اور چوتھے مصرعے میں وقفے کی جگہ متحد ہے۔ یعنی فاعلاتن فع کے بعد۔ ("قدسی الاصل ہے"۔ "خاک سے اٹھتی ہے") پانچویں مصرع میں ٹھہراو کی اس کیفیت کو اور مستحکم یوں کیا گیا کہ "عشق تھا" کے بعد واضح وقفہ دیا اور "فتنہ گر و سرکش" کے بعد ہلکا وقفہ دیا۔ سست روی کی اس کیفیت کے بعد آخری مصرع بغیر کسی وقفے کے برقِ بے اماں کی طرح پھٹ پڑتا ہے۔

(۲) جب "شکوہ" اور "جواب شکوہ" جیسی نظموں کا یہ عالم ہے تو بہترین نظموں کے بارے میں

کچھ کہنا ضروری ہے۔ وقفے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فائدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقفہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے۔ ہماری زبان میں تاکیدی وزن کا وجود نہیں۔ اگرچہ بعض لوگوں مثلاً رالف رسل، گیان چند جین اور جابر علی سید نے ہماری زبان میں اس کی کارفرمائی دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے وہ معنوی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہر حال بحر کی مرہون منت ہے۔ غالب اس فن میں سب سے کامیاب ہیں ؎

تو دوست/ کسی کا بھی/ ستم گر نہ/ ہوا تھا اور وں پہ/ ہے وہ ظلم/ کہ مجھ پر نہ/ ہوا تھا

جان دی دی/ ہوئی اسی/ کی تھی حق تو یہ ہے/ کہ حق ادا/ نہ ہوا

نیند اُس کی/ ہے دماغ اس/ کا ہے راتیں/ اس کی ہیں تیری زلفیں/ جس کے شانوں/ پر پریشاں/ ہو گئیں

ایک مصرعے میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبال نے اس ہنر کو برتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرع میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں۔ دونوں کی مثالیں "ساقی نامہ" سے ملاحظہ ہوں ؎

وہ جوئے کہستاں اُچکتی ہوئی اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی

وہ مے جس سے ہے سوز و سازِ ازل وہ مے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل

تمدن تصوف شریعت کلام بتانِ عجم کے پجاری تمام

بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا لغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

"اُچکتی" کے بعد "اٹکتی" غیر متوقع ہے۔ "تمدن" کے بعد "تصوف" غیر متوقع ہے۔ لیکن "تصوف" کے بعد "شریعت" اور "کلام" دونوں متوقع ہیں۔ "سلجھا" کے بعد "اُلجھا" غیر متوقع ہے۔ ان تمام اشعار میں بحر کی رفتار متنوع ہے۔ کیونکہ وقفہ تقریباً ہر جگہ ہے اور ہر جگہ اختیاری ہے۔ اکثر جگہ اقبال نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ "طلوعِ اسلام" کے بعض مصرعے اس طرح ہیں:

کہ خونِ صد ہزار انجم // سے ہوتی ہے سحر پیدا
بڑی مشکل سے ہوتا ہے // چمن میں دیدہ ور پیدا

مکاں فانی // مکیں آنی // ازل تیرا // ابد تیرا

اخوّت کی جہاں گیری // محبّت کی فراوانی

براہیمی نظر پیدا // مگر مشکل سے ہوتی ہے // ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں // بنالیتی ہے تصویریں

اِدھر ڈوبے // اُدھر نکلے // اُدھر ڈوبے // اِدھر نکلے

یہ ہندی وہ // خراسانی // یہ تورانی // وہ افغانی

بہار آمد // نگار آمد // نگار آمد // قرار آمد

(۳) الفاظ کو ارکان پر برابر برابر تقسیم کرنے کا ایک بڑا فائدہ اقبالؔ نے یہ نکالا ہے کہ جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کردی ہے۔ "مسجدِ قرطبہ" میں اس کی کارفرمائی سے بحر کی رفتار حسبِ دل خواہ سست کرلی گئی ہے۔ جہاں مزید وقفہ نہیں ہے، وہاں رفتار تیز ہے۔ شروع کے تین مصرعے جو "سلسلۂ روز وشب" سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں "سلسلۂ" کے بعد وقفہ نہ دیا جائے تو "روز وشب" کے بعد جھٹکا لے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی بحر مکرّر میں جس کا دوسرا اور چوتھا رکن پہلے اور تیسرے رکن سے چھوٹا ہے، نظم کے شروع میں ایسا جھٹکا آغاز کی روانی میں خلل انداز ہوتا ہے:

سلسلۂ روز وشب نقش گرِ حادثات

سلسلۂ روز وشب اصلِ حیات وممات

سلسلۂ روز وشب تارِ حریرِ دو رنگ

"سلسلۂ" کے بعد خفیف سا وقفہ "روز وشب" کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ GLIDE کا اثر پیدا کرتا ہے اس کا پورا عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے ؎

تو ہو، اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

"تو ہو اگر" اور "میں ہوں اگر" کا آہنگ "موت ہے" اور "موت ہے" کے آہنگ سے مختلف ہے۔ کیوں کہ دونوں "اگر" کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف "برات" کے بعد وقفہ ہے۔

اقبالؔ نے وقفہ کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسائل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو باہم پیوست کرنا، یعنی end stopped کی جگہ run on مصرعے لکھنا، مصرع کے آخر میں حرف ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں تنوّع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف

شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدل جانے کا التباس ہو، چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحروں کا تناسب، وغیرہ کئی اور چیزیں بھی ہیں۔ لیکن ان پر گفتگو ایک صحبت میں نہیں ہو سکتی۔ یہ موضوع ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا ہے۔

(۱۹۸۴)

اقبال کے حق میں ردِ عمل

ایک دن شیخ محمد اقبال نے مجھ سے کہا کہ ان کا ارادہ مصمم ہوگیا ہے کہ وہ شاعری کو ترک کر دیں ... میں نے ان سے کہا کہ ... ان کے کلام میں وہ تاثیر ہے جس سے ممکن ہے کہ طاقت ہماری درماندہ قوم اور ہمارے کم نصیب ملک کے امراض کا علاج ہو سکے اس لیے ایسی مفید خداداد کو بے کار کرنا درست نہ ہو گا ... میں سمجھتا ہوں کہ علمی دنیا کی خوش قسمتی تھی کہ آرنلڈ صاحب نے مجھ سے اتفاق رائے کیا اور فیصلہ یہی ہوا کہ اقبال کے لیے شاعری چھوڑنا مناسب نہیں اور جو وقت وہ اس شغل کی نذر کرتے ہیں وہ ان کے لیے بھی مفید ہے اور ان کے ملک و قوم کے لیے بھی مفید ہے۔

... یہ دعوے سے کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں آج تک کوئی ایسی کتاب اشعار کی موجود نہیں ہے جس میں خیالات کی یہ فراوانی ہو اور اس قدر مطالب و معانی یک جا ہوں ...

(شیخ عبدالقادر، دیباچہ بانگ درا ۱۹۲۴ء)

شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں، مقصود صرف یہ کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس ... (اقبال کے ایک خط کا اقتباس)

اقبال اردو کے بد نصیب شعرا میں سرفہرست ہیں۔ زندگی میں ان کی پرستش ہوئی۔ موت نے اس پرستش کی شدت میں اضافہ کیا، انھیں ایک پورے سیاسی نظریے کا بانی اور ایک ملک کا معنوی خالق کہا گیا۔ وہ حکیم الامت اور ترجمان حقیقت اور شاعرِ مشرق کہلائے۔ وہ فلسفی، مومن، مجاہد، ولی کامل اور مردِ خود آگاہ کے القاب سے ملقب ہوئے۔ ترقی پسند نقادوں نے اوّل اوّل ان سے خوف کھایا لیکن سیاسی حالات بدل جانے کے بعد دفعتہً ان کو انقلابی، قوم پرست، ہندستانی وطنیت اور انسانی برادری کا پیغمبر دریافت کیا۔ فارسی شاعری کی بنا پر ان کی شہرت اور عظمت چار دانگ عالم میں پھیلی (اسی لیے

سے یورپ اور امریکہ والوں کو ہمارے ایسے قابل قدر مصنف کا حال معلوم ہوا" (عبدالقادر) اہل ایران نے ان کا کلیات فارسی بڑے اہتمام سے "کلیات مولانا اقبال لاہوری" کے عنوان سے چھاپا۔ یہ سب ہوا لیکن انھیں شاعر کسی نے نہ مانا۔ ایرانی تو خیر یوں ہی بد دماغ اور مغرور مشہور ہیں، وہ اقبال کی فارسی کو فارسی کیا مانتے، جب انھیں صائب اور طالب اور کلیم اور عرفی ہی مشتبہ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارے اُردو کے "اہلِ زبان" بھی جو عامیانہ غزل گوئی کے بہانے شاعری میں بھان متی کا تماشا دکھاتے ہیں۔ اقبال کو "اہل زبان" ماننے سے گریز کرتے رہے اور اب بھی ان کے منکر ہیں۔

اُردو فارسی اور بعض دوسری زبانوں میں یہ طریقہ عرصہ سے رائج ہے کہ الفاظ کے معنی تلفظ اور تذکیر و تانیث وغیرہ کا تعین کرنے کے لیے بڑے یا اچھے شعرا کے کلام سے بھی استناد کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ انگریزی اور فارسی والے یہ نہیں پوچھتے کہ جس شاعر سے وہ استناد کر رہے ہیں وہ کہ تبریز یا شیراز کا رہنے والا تھا کہ قم کا کہ لیورپول کا۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ شاعر کا مرتبہ شاعر (یعنی زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کرنے والے) کی حیثیت سے مسلّم ہونا چاہیے۔ ایران والے یوں تو تھوڑا تعصب برتتے ہیں کہ ہندستانی فارسی گویوں کو مستند نہیں مانتے۔ لیکن خود ایران کے شعرا کے مابین وہ کوئی فرق نہیں کرتے۔ مولانائے روم ان کے لیے اتنے ہی مستند ہیں جتنے سعدی شیراز۔ لیکن ہمارے یہاں عالم یہ ہے کہ صرف اسی شاعر کو مستند مانیں گے جو "اہل زبان" ہو۔ شاعر وہ چاہے کتنا ہی معمولی کیوں نہ ہو، لیکن اگر وہ نام نہاد اہل زبان ہے تو مستند ہے اس کا فرمایا ہوا۔ دوسری شرط اگرچہ اس کو وضاحت سے بیان نہیں کیا جاتا، یہ ہے کہ شاعر کس کا شاگرد تھا۔ اگر بے چارہ کسی کا شاگرد نہیں یا کسی "اہلِ زبان" یا "مستند" استاد کا حلقہ بگوش نہیں تو چاہے وہ یگانہ جتنا صحیح اور محتاط شاعر کیوں نہ ہو، مستند نہ ٹھہرے گا۔ "اہلِ زبان" شاعر کے اس چکر میں پڑنے کی وجہ سے لغت نویسوں سے اغلاط بھی سرزد ہوئے ہیں۔ لیکن پھر بھی رسم اپنی جگہ قائم ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہی ہوا ہے (جیسا کہ رشید حسن خاں نے اپنے ایک مضمون میں دکھایا ہے) کہ کسی "اہلِ زبان" کا شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے لغت نویسوں نے بعض الفاظ میں غلط فہمی رائج کر دی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں کہ آفاق بنارسی نے اپنی معین الشعرا میں تسلیم کے ایک شعر کی بنیاد پر لفظ "ایجاد" کو مونث بھی قرار دیا ہے حالاں کہ تسلیم کے اصل شعر میں "ایجاد" مذکر ہی نظم ہوا ہے۔ صاحب معین الشعرا نے شعر غلط پڑھا یا سنا۔ لیکن چونکہ "اہلِ زبان" کا ہوا سر پر تھا اس لیے فوراً تسلیم کی سند کو تسلیم کر لیا کہ "ایجاد" مونث بھی ہے۔ اسی طرح گلزار نسیم کا ایک شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے صاحب فرہنگ آصفیہ نے لفظ "صاد" کو مونث

بھی درج کیا اور پھر اسی شعر کے حوالے سے صاحب نوراللغات اور دوسرے لغت نویسوں نے بھی اس لفظ کو مختلف فیہ قرار دیا۔ اگر کسی غیر اہل زبان لیکن بڑے شاعر کے یہاں ایسی مثال ملتی تو یہی مولوی صاحبان اسے غلط قرار دینے میں ہرگز تامل نہ کرتے اور اس بات کا قطعاً خیال نہ کرتے کہ بڑا شاعر ہے اس پر تو اتنا اعتماد کرنا ہی چاہیے کہ اگر اس نے کسی لفظ کو مذکر یا مؤنث باندھا ہے تو اس کے لیے کوئی وجہ، کوئی دلیل، کوئی سند تو ہوگی اور نہ بھی ہو تو نہ سہی۔ اگر کسی پوچ لیکن نام نہاد "اہل زبان" شاعر کی دلیل لاکر آپ کسی لفظ کو مختلف فیہ قرار دے سکتے ہیں تو کسی "غیر اہل زبان" لیکن اچھے شاعر کی دلیل اسے مختلف فیہ سمجھنے کے لیے کافی کیوں نہیں؟

لیکن ایسا کبھی ہوا نہیں۔ اقبال کا کلمہ پڑھنے والی قوم نے ان کو نسیم بھرت پوری، شوق نیموی اور جلیل مانک پوری کے برابر بھی مستند نہ مانا۔ اقبال کو ترجمان حقیقت، لسان القوم، حکیم الامت، شاعر مشرق، فلسفہ طراز خودی، معمار پاکستان، ہندستانی قومیت کا پیغمبر، انقلاب کی روح، فلسفہ اور علم کا نچوڑ سب کچھ کہہ دیا گیا لیکن انھیں شاعر نہ تسلیم کیا گیا۔ آج بھی یہ عالم ہے کہ اگر میں آپ سے کسی لفظ کے بارے میں سند مانگوں تو آپ ڈھونڈ ڈھانڈ کر کسی مجہول لکھنوی یا مہمل دہلوی کا شعر نکال لائیں گے۔ لیکن فیض، راشد، میراجی اور ظفر اقبال کیا، شاعر مشرق حکیم الامت، ترجمان حقیقت علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال رحمۃ اللہ علیہ کا شعر پیش کرنے کا تصور آپ کے خواب و خیال میں بھی نہ آئے گا — چناں چہ تاجور نجیب آبادی نے بڑے مربیانہ انداز میں جگن ناتھ آزاد کو تلقین کی۔ اقبال بڑے شاعر ضرور ہیں لیکن زبان و بیان کے باب میں مستند نہیں۔ کیونکہ ان کے یہاں کئی اغلاط ملتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے غار کو مؤنث باندھا ہے ؎

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر   کر دے تو اسے چاند کی غاروں میں نظربند

اگرچہ زبان کو استناد کا درجہ بڑے شاعر ہی سے ملتا ہے۔ لیکن کیا ظلم ہے کہ ایک امیر اللہ تسلیم کی غلط مثال کی بنا پر لفظ "ایجاد" تو مختلف مان لیا جائے۔ لیکن ان سے ہزار درجہ بڑے شاعر اقبال نے اگر "غار" کو مونث لکھا تو انھیں غلط ٹھہرایا جائے اور ان کے ساتھ اتنی بھی مروت نہ برتی جائے کہ ان کے استعمال کی بنا پر غار کو مختلف فیہ تسلیم کر لیا جائے۔ اقبال کی شاعر مشرقیت اور حکیم الامتیت کس کام کی جب شاعر (یعنی زبان کو خلاقانہ طور پر استعمال کرنے والے فن کار) کی حیثیت سے ان کا اتنا بھی مقام نہ ہو جتنا امیر اللہ تسلیم کا ہے؟ اغلاط کس کے کلام میں نہیں ہیں؟ میر انیس، میر درد، ناسخ، مومن داغ ان سب کے یہاں مذکر، مونث، محاورہ، تلفظ اور معنی کی غلطیاں ملتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ

مستند ٹھہریں اور بچارا اقبال جو انیس و میر سے کم درجہ شاعر ہرگز نہیں، صرف اس لیے پایۂ اعتبار سے ساقط ہو کہ اس کے یہاں زبان کی دو چار لغزشیں نظر آتی ہیں؟ یہ محض تعصب نہیں بلکہ شعر اور شعری زبان کے تفاعل سے بے خبری اور اس بنیادی حقیقت کا انکار ہے کہ زبان، شاعر کے استعمال سے اعتبار پاتی ہے نہ کہ شاعر کو زبان کے مروّجہ استعمال کی بنا پر معتبر کہا جاتا ہے۔ عرصہ ہوا ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے مثالوں اور دلائل سے ثابت کیا تھا کہ مروّجہ اور کتابی معیاروں کی روشنی میں حافظ کا کلام اغلاط کی پوٹ ہے۔ تو پھر کیا ہوا؟ کیا اہلِ ایران یا اہلِ ہند نے حافظ کو مسلم الثبوت ماننے سے انکار کر دیا؟ ہوا صرف یہ کہ کتابوں میں جو بھی لکھا ہو، لیکن حافظ نے جو کہا اُسے ایک زمانہ صحیح مانتا ہے۔ یہ بات درست کہ غلطی چاہے جس سے سرزد ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ لیکن زبان میں غلط صحیح کی تفریق کرنے کے لیے شعرا کے استعمالات سے استصواب کیے بغیر چارہ نہیں۔ اس لیے ان کی مبینہ غلطی کو بھی محض غلطی کہہ کر چھٹکارا نہیں حاصل کیا جا سکتا بلکہ بعض اوقات تو شاعر کی نام نہاد غلطی ہی صحیح زبان ہوتی ہے۔ کیوں کہ شاعر زبان کے ساتھ ایک زندہ اور متحرک رشتہ رکھتا ہے۔ یہ ایسا رشتہ ہے جس کی مضبوطی کا معیار ہی یہ ہے کہ شاعر کی قوتِ اظہار یعنی زبان کو تخلیقی سطح پر زندہ کرنے کی قوت کس درجہ کی ہے؟ (یہ بات صاف ہے کہ یہ قوت بڑے شاعر میں زیادہ ہوتی ہے، صحیح لیکن چھوٹے شاعر میں کم۔ کیوں کہ چھوٹے شاعر کی دست رس میں وہ امکانات ہوتے ہی نہیں جو زبان میں پوشیدہ رہتے ہیں۔ اگر دلیل کی ضرورت ہو تو اقبال کی کسی معمولی نظم کے سامنے حفیظ جالندھری کی وہ نظم رکھ کر دیکھیے جو اقبال کے بارے میں ہے اور یوں شروع ہوتی ہے ع وہ مفکر جس کی یہ تصویر ہے اقبال ہے) زبان کے ساتھ زندہ اور متحرک رشتہ رکھنے کی وجہ سے اچھا شاعر ان الفاظ تک از خود پہنچ جاتا ہے جنھیں زبان قبول کر چکی ہوتی ہے لیکن کتابوں میں بند رہنے والے "اہلِ زبان" اساتذہ کو جن کی خبر نہیں ہوتی۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا ہے کہ عرصہ ہوا جب سراج لکھنوی زندہ تھے، اُن کے سامنے یہ بحث ہونے لگی کہ "آویزش" بمعنی conflict غلط ہے کہ صحیح؟ سرور صاحب نے کہا صحیح ہے اور اقبال کا شعر پڑھا ؎

تا کجا آویزشِ دین و وطن جوہرِ جاں پر مقدم ہے بدن

(بالِ جبریل: پیر و مرید)

سراج صاحب نے کہا ہم اقبال کو نہیں مانتے۔ کسی "مستند" شاعر کا شعر دیجیے تو مانیں۔ ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے لیے ہنس کر چپ ہو جانے کے سوا چارہ نہ تھا۔ آویزش بمعنی conflict اردو میں عرصہ دراز سے مستعمل ہے اور شاعری کی زبان کا خودکار اصول یہ ہے کہ زبان جس لفظ کو قبول کر لے اسے شاعر

بھی قبول کر لیتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے (جیساکہ ملٹن، شیکسپئر، حافظ، رومی وغیرہ کا معاملہ تھا) کہ شاعر جس لفظ کو قبول کرلے زبان بھی اُسے قبول کر لیتی ہے۔

اقبال کو غیر شاعر' یا اوّل آخر فلسفی اور بیچ میں شاعر' ماننا ہماری تنقید کا المیہ ہے۔ اس کی تاریخ سر عبدالقادر کے دیباچے سے شروع ہوتی ہے جس کے اقتباسات میں نے شروع میں نقل کیے ہیں پہلی اینٹ ٹیڑھی پڑنے کی وجہ سے نہ صرف عمارت ٹیڑھی بنی بلکہ لوگوں نے یہ بھی یقین کرنا شروع کر دیا کہ عمارت کی ٹیڑھ اس کی سیدھ ہے۔ سلیم اختر نے اپنی کتاب "اقبال کا نفسیاتی مطالعہ" میں (جو خود اسی ٹیڑھی عمارت کی ایک ٹیڑھی اینٹ ہے) اقبال پر لکھے گئے اولین مضامین کی جو فہرست درج کی ہے اس کا مطالعہ عبرت انگیز ہے اور اقبال کے المیے کا زندہ ثبوت فراہم کرتا ہے۔ بعض عنوانات آپ بھی ملاحظہ کریں:

ذکیہ احمد: ہمارا قومی شاعر، اقبال (۱۹۳۲)
کفایت علی: اقبال، وطنیت، پین اسلامزم اور سیاسی تحاریک (۱۹۳۴)
سید عبداللہ: اقبال اور سیاسیات (قبل ۱۹۳۸)
یوسف حسین خاں: اقبال کا تصورِ حیات (〃)
رضی الدین صدیقی: اقبال کا پیامِ حیات (〃)
چراغ حسن حسرت: اقبال کا فلسفۂ سخت کوشی (〃)
ادیب اے آبادی: علامہ اقبال اور فلسفۂ تصوف (〃)

سلیم اختر صاحب بغلیں بجاتے ہوئے کہتے ہیں: "اقبالیات کے دورِ اوّل کا جائزہ لینے پر ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرغوبِ عام ہیں وہی دورِ اوّل میں بھی پسندیدہ تھے۔" یہ حقیقت ششدر کر دینے والی تو ہے لیکن اس وجہ سے کہ اقبال پر ظلم کا جو سلسلہ ان کی زندگی میں شروع ہوا وہ آج بھی اسی زور شور سے جاری ہے۔

فلسفی اقبال (اگر اس طرح کی کوئی چیز واقعی موجود ہے) کو شاعر اقبال پر ترجیح دینے کا فائدہ نام نہاد اہلِ زبان حضرات کو بھی پہنچا۔ انھوں نے اقبال کے کلام میں "غلطیاں" نکال نکال کر ان کا ڈھنڈورا پیٹنا شروع کر دیا اور نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال واقعی بہت بڑے مصلحِ قوم وغیرہ ہیں لیکن شاعری ان کے بس کا روگ نہیں۔ اقبال اور ان کے مداحوں نے تو پہلے داغ کی شاگردی اور عروض و بیان میں اپنی دسترس کا ذکر کر کے یہ دکھانا چاہا کہ وہ شاعری کے بارے میں سنجیدہ ہیں۔ خود اقبال نے اپنے کلام پر اعتراضات

کے جواب بھی لکھے۔ لیکن جب اہل زبان حضرات کی یلغار میں تخفیف نہ ہوئی تو انھوں نے یہ کہنا شروع کردیا کہ میں شاعر واعر نہیں ہوں اور کیا عجب کہ اگلی نسلیں بھی مجھے شاعر نہ سمجھیں۔ جگن ناتھ آزاد نے تفصیل سے بیان کیا ہے کہ شاعر نہ ہونے کے دعوے کے باوجود اقبال اپنے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے۔ انھوں نے اپنا بہت سارا کلام تلف کردیا۔ بہت سی نظموں سے کئی کئی بند یا اشعار حذف کر دیے۔ مصرعے بدل دیے۔ آل احمد سرور نے اقبال کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جو انھوں نے سید سلیمان ندوی کو لکھا تھا کہ انھوں نے "خضر راہ" سے کئی بند نکال دیے ہیں اور اب وہ شاید کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں" آل احمد سرور کا خیال ہے کہ حذف شدہ اشعار غالباً "ابلیس کی مجلس شوریٰ" میں شامل ہیں۔ ان دلائل سے ظاہر ہے کہ اقبال شاعری کے بارے میں وہی رویہ رکھتے تھے جو کسی بھی ہوش مند اور بڑے فن کار کا ہونا چاہیے۔ لیکن انھوں نے حریفوں کی خردہ گیری کا دفاع کرنے کے لیے یہ افسانہ گڑھ لیا کہ شاعری بحیثیت فن مرا میدان نہیں۔ گویا انھوں نے بزعم خود وہ شاخ ہی نہ رکھی، جس پر حریفوں کا آشیانہ تھا ورنہ اس کی کیا وجہ ہے کہ وہی اقبال جو ۱۹۱۸ میں سید سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں کہ " اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہوں تو مہربانی کرکے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے اڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے" اور ۱۹۱۹ میں لکھتے ہیں: "کلام کا بہت سا حصہ نظر ثانی کا محتاج ہے"، ۱۹۲۶ میں شوکت حسین کو مطلع کرتے ہیں کہ " میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو"۔ معاملہ بالکل صاف ہے۔ عبدالقادر نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ اقبال کو "ہمالہ" کی اشاعت میں پس وپیش تھا (بات ۱۹۰۱ کی ہے) کیوں کہ انھیں خیال تھا کہ "اس میں کچھ خامیاں ہیں"۔ عبدالقادر نے یہ بھی لکھا ہے کہ جب اقبال کا کلام (یہ ۱۹۰۵ سے پہلے کی بات ہے) مقبول ہونا شروع ہوا تو ان کے پاس فرمائشیں بکثرت آنے لگیں۔ ان کی طبیعت بھی ان دنوں آمد پر تھی اور " ایک ایک نشست میں بے شمار شعر ہو جاتے تھے۔ ان کے دوست اور طالب علم جو پاس ہوتے وہ اپنی دھن میں لکھتے جاتے ... موزوں الفاظ کا ایک دریا بہتا یا چشمہ ابلتا معلوم ہوتا تھا"۔ ظاہر ہے یہ "بے شمار شعر" اقبال کی کلیات میں سب کے سب شامل نہیں ہیں لیکن ان حکایتوں نے اقبال کے کلام کی" الہامی" اور "الوہی" روایت کو استحکام دینے میں بڑا کام کیا۔ یہ بھی کہ دیا گیا کہ اقبال پر آمد اس زور کی ہوتی تھی کہ ان کی شعر گوئی کے وقت دو دو شخص بہ یک وقت اشعار لکھتے جاتے۔ لیکن پھر بھی ان کا قلم اقبال کی موزونیت کا ساتھ نہ دے پاتا تھا۔ اس سے نتیجہ یہ نکالا گیا کہ ظاہر ہے کہ ایسے شخص کو شاعری کی باریکیوں سے کیا واسطہ، وہ تو ایک الہامی آدمی تھا۔ شاعری اس کے لیے اظہار

خیال کا بہانہ تھی اور بس۔ معلوم نہیں ان اشعار کو لکھنے پر کون متعین ہوتا تھا جو لاہور میں نہیں لکھے گئے۔ اقبال نے بھی اس افسانے کو شہرت دی۔ انھوں نے مہاراجا کشن پرشاد کو لکھا کہ "اسرار خودی" انھوں نے خود نہیں لکھی بلکہ انھیں اس مثنوی کو لکھنے کی "ہدایت" ہوئی تھی۔

اقبال کی موت کے ساتھ ہی ساتھ ترقی پسند تحریک کا دور دورا شروع ہوا۔ شروع میں ترقی پسند نقادوں نے اقبال کو مطعون و مردود قرار دیا۔ کیوں کہ وہ خود کو ان کے فلسفے سے متفق نہ کر سکے تھے۔ یہاں بھی اصل بات وہی تھی کہ اقبال کی شاعری کو پس پشت ڈال کر ان کے "پیغام" اور "فلسفے" اور "تصورات" کو پرکھنے کی دھن میں ان کا مطالعہ شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ غیر شاعر کی حیثیت سے کیا گیا۔ ہم لوگ ترقی پسندوں کو بلا وجہ بدنام کرتے ہیں کہ انھوں نے ادب پر غیر ادبی معیار مسلط کرنا چاہا۔ اقبال کی حد تک تو یہ نیک کام خود اقبال کے معتقدین اور پرستاروں کے ہاتھوں انجام پا چکا تھا۔ ۱۹۴۲ میں یوسف حسین خاں نے بزعم خود روح اقبال نچوڑ کر کے ملک و قوم کی خدمت میں پیش کر دی۔ طبع اوّل کے دیباچے میں انھوں نے لکھا کہ وہ اقبال کے خیالات کو مطالعہ کی سہولت کے مدنظر آرٹ، تمدن اور مذہب کے عنوانات کے تحت تقسیم کرتے ہیں۔ اس کتاب کے پانچویں اڈیشن میں کتاب صفحہ گیارہ سے شروع ہوتی ہے۔ "آرٹ" والا حصہ (خدا معلوم یہ انگریزی لفظ کیوں استعمال کیا گیا) صفحہ ۱۱۶ پر تمام ہوتا ہے ۱۰۶ صفحے، صفحہ ۱۲۰ سے ۴۲۴ تک (یعنی ۳۰۵ صفحے) "فلسفہ، تمدن" اور مذہبی اور مابعد الطبیعی تصورات پر صرف کیے گئے ہیں۔ یعنی وہ نام نہاد "آرٹ" جس نے اقبال کو اقبال بنایا۔ کتاب کے بمشکل چوتھائی حصے میں ٹال مٹول کر کے ختم کر دیا گیا ہے اور ان صفحات میں بھی جس پایے کی تنقید ہے اس کی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

> چوں کہ آرٹ زندگی سے علاحدہ کوئی قدر کی چیز نہیں اس لیے آرٹسٹ کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی کا دور سے تماشا کرنے پر اکتفا نہ کرے بلکہ اس کی دوڑ دھوپ میں خود بھی شریک ہو۔

یعنی کر کلر کی کھا ڈبل روٹی خوشی سے پھول جا۔ اور سنیے:

> [شاعر] اپنے جوش تخلیق کو متناسب اور موزوں الفاظ کی خراد پر سڈول اور ہموار کر کے پیش کرتا ہے۔ اس کی موزونی اس میں کوئی کورکسر باقی نہیں چھوڑتی۔ اس طرح جذبہ ترنم کی رنگین قبا زیب تن کرتا ہے۔ تخلیق کی حالت سخت ہیجان اور بے چینی کی حالت ہوتی ہے۔

یعنی شاعر بچارا جذبے کو ترنم کا لباس پہنا کر گگی کا ناچ نچاتا ہے۔ وہ جوش تخلیق کو نہ کہ اپنے محسوسات یا تجربات کو الفاظ کی خراد پر ہموار کرکے بلاکسی کور کسر کے (جب ہموار کر لیا تو کور کسر کہاں رہ گئی ہوگی) پیش کرتا ہے یعنی الفاظ محض سان یا خراد ہیں جو چیز کاغذ پر ظاہر ہوتی ہے وہ الفاظ نہیں بلکہ جوش تخلیق ہوتا ہے۔ ایک آخری اقتباس کسی تفصیل کے بغیر پیش کرتا ہوں:

> وہ اپنے بھولے ہوئے خواب کی تعبیر ایسے دل کش اور پُر اسرار طور پر بیان کرتا ہے اور اسی ضمن میں اور بہت سی باتیں اشاروں اشاروں میں کہ جاتا ہے کہ آدمی کا جی چاہتا ہے بس سنے جائیے۔

اقبال کے "آرٹ" پر ایسی ہی سرسری بلکہ بے سروپا باتوں کے بعد یوسف حسین صاحب نے فلسفہ اور الٰہیات کی ہوائیاں چلا کر اقبال شناسی کا حق سیکڑوں صفحوں تک ادا کیا ہے۔ افسوس ہے کہ اس کتاب کے متعدد اڈیشن چھپ چکے ہیں۔ پھر بھی یوسف حسین صاحب مطمئن نہیں ہوئے اور انھوں نے "حافظ اور اقبال" لکھ کر رہی سہی کمی پوری کرنے کی کوشش کی ہے۔

میں کہنا چاہتا ہوں کہ ترقی پسندوں نے اقبال پر جو اعتراضات کیے وہ اقبال کو شاعر نہیں بلکہ فلسفی سمجھ کر کیے اور بعض سیاسی مصلحتوں کی بنا پر کیے۔ ان کے لیے اقبال پرستوں کے رویے نے نمونے کا کام کیا۔ کیوں کہ اقبال کے حلقہ بگوش بھی انھیں شاعر نہیں بلکہ مردِ مومن یا فلسفی یا مصلح قوم (یا یہ سب بہ یک وقت) سمجھتے تھے۔ ترقی پسندوں کی سیاست شروع میں کئی برس تک اس بات کی متقاضی تھی کہ اقبال کو بُرا بھلا کہا جائے۔ فیض صاحب نے حال ہی میں اس بات کا برملا اعتراف اور اپنا ذاتی تجربہ بیان کیا ہے۔ فیض صاحب کے بارے میں ایوب مرزا کی کتاب "ہم کہ ٹھہرے اجنبی" جو ابھی شائع ہوئی ہے، اس کے حوالے سے انور سدید لکھتے ہیں:

> ترقی پسند ادبا کے لیے اقبال ہمیشہ ایک ایسا بھاری پتھر ثابت ہوا ہے جسے اُٹھانا ان کے بس میں نہیں اور جسے چومے بغیر آگے گذر جانا ان کے لیے ممکن نہیں۔ چنانچہ اول الذکر اقدام کے سلسلے میں ترقی پسند تحریک نے انہدام اقبال کی طرح ڈالی اور موخرالذکر کے تحت اقبال پر نگاہ محبت اس طرح ارزانی کی کہ پورا اقبال ترقی پسند طرز کی مادیت میں ختم ہو جائے۔ اقبال کو فاشسٹ ثابت کرنے کی اولین کوشش ترقی پسند تحریک کے ادبا نے ہی کی اور آزادی کے بعد ... ترقی پسند تحریک نے اقبال کو demolish کرنے کے لیے ایک جماعتی منصوبے پر عمل درآمد شروع کر دیا۔

اس کے بعد انور سدید ایوب مرزا کی کتاب سے فیض صاحب کا بیان نقل کرتے ہیں:

> مئی ۱۹۴۹ میں احمد ندیم قاسمی ... انجمن کے سکریٹری تھے۔ حکم ہوا کہ علامہ اقبال کو demolish کریں اور عصمت چغتائی منٹو اور راشد کو exterminate کریں کہ یہ ترقی پسندوں کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے۔ ہمیں یہ بک بک لگی۔ علامہ مرحوم کے یہاں بے پناہ ذخیرہ سامراج، جاگیرداروں اور نوابوں کے خلاف ملتا ہے ...
> قاسمی صاحب نے علامہ اقبال کے خلاف ایک بھرپور مقالہ پڑھا۔ ہمیں بہت رنج اور صدمہ ہوا ... (ہم کہ ٹھہرے اجنبی)

انور سدید کا بیان ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے اس بیان کی تردید نہیں کی ہے لیکن انھوں نے اس بات پر کوئی استدراک نہیں کیا کہ خود فیض صاحب کی نظر میں بھی اقبال بچارے سزائے موت سے اس لیے بچ گئے کہ ان کے یہاں سامراج اور نوابوں کے خلاف "بے پناہ ذخیرہ" ملتا ہے۔ ان کے رویے میں اقبال شاعر کے لیے کوئی ہم دردی نہیں۔ اگر کچھ مروت ہو تو اس لیے کہ اقبال نے نوابوں، جاگیرداروں کے خلاف کچھ لکھا ہے۔ حال ہی میں ایک بہت مفصل انگریزی مضمون ایک ایرانی ترقی پسند (جو ولایت میں محفوظ زندگی گذار رہے ہیں) ڈاکٹر تبریزی نے اقبال کے انقلابی آہنگ کے بارے میں لکھا ہے۔ اس کو سن کر این میری شمل نے مجھ سے کہا کہ تبریزی کی نظر میں اقبال کی حیثیت محض ایک rabble rouser اور soapbox orator کی ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کا موجودہ رویہ یہی ہے کہ اقبال کو انقلابی حیثیت سے بحال کیا جائے ورنہ اختر حسین رائے پوری نے "ادب اور انقلاب" میں اقبال کو فاشسٹ کہا۔ انھوں نے دعوا کیا کہ اقبال فسطائیت کے ترجمان اور سرمایہ داری کے ہم نوا ہیں۔ فاشسٹوں کی طرح اقبال بھی جمہور کو حقیر سمجھتے ہیں۔ مجنوں گورکھ پوری نے اقبال میں "عقابیت" یعنی "ایک قسم کی فاشیت" تلاش کی۔ سبط حسن نے اختر حسین رائے پوری کی طرح کہا کہ اقبال انفرادیت پرست اور اقتدار پرست ہیں۔ لیکن احمد علی کو اقبال اس لیے برے معلوم ہوئے کہ ان کی شاعری بے عملی اور بے حرکتی کی طرف لے جاتی ہے۔

ترقی پسندوں کی طرف سے اقبال پر شدید نکتہ چیں کی حیثیت سردار جعفری نے اختیار کی۔ ترقی پسند نظریہ سازی کا کام اختر حسین رائے پوری اور احتشام حسین نے انجام دیا تھا لیکن ان نظریات کی روشنی میں اقبال کا مفصل امتحان سردار جعفری نے کیا اور انھیں تقریباً ہر جگہ ناکام پایا۔ اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں سردار جعفری نے لکھا ہے کہ اقبال کی شاعری میں زندگی بخش اور زہریلے رجحانات

---

[a] گویا بچارا شاعر کیا ہوا ذخیرہ اندوز بنیا ہوا۔

گھل مل گئے ہیں۔ ان کے یہاں انفرادیت اور ہیرو پرستی کا وہ بورژوا تصور ہے جو علی الآخر فاشیت بن جاتا ہے۔ ان کا فلسفہ تخریب کار قوتوں کی پشت پناہی کرتا ہے۔ ان کی درویشی، قلندری، شاہینی، احیائیت ہمارے کام کی نہیں ہے۔ سردار جعفری نے یہ ضرور کہا کہ اقبال بڑے شاعر لیکن چھوٹے فلسفی ہیں لیکن وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ان کا نام نہاد فلسفہ ان کی شاعری سے برآمد ہوتا ہے اور اگر "فلسفہ" چھوٹا ہے تو شاعری چھوٹی بھی ہوگی اور جھوٹی بھی۔

شروع کے ترقی پسندوں میں صرف عزیز احمد نے اقبال کی مدافعت کی۔ لیکن فیض کی طرح انھوں نے بھی اقبال شاعر کا دفاع نہیں کیا بلکہ اقبال فلسفی کو سراہا اور اس میں ترقی پسند عناصر تلاش کیے۔ اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں انھوں نے لکھا کہ " اقبال نے سائنس اور مشینی صنعت کی مخالفت نہیں کی ہے ... کسی قدیم مذہبی نظام کی طرف رجعت کا پیغام اقبال نے کبھی نہیں دیا ... جس چیز کی طرف اقبال بار بار توجہ مبذول کراتے ہیں ... اسلامی روح تمدن ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ روح تمدن دنیاوی اور معاشی اصولوں کی حد تک تقریباً بالکل وہی ہے جو اشتراکی جمہوریت کے نام سے موسوم ہے ... اقبال کا مومن .... دراصل سوویٹ روس کے انسان جدید سے بہت قریب ہے" وغیرہ وغیرہ۔ عزیز احمد نے کتاب کے کئی صفحے اقبال کے فلسفہ اور سیاست کی تشریح میں اور یہ ثابت کرنے میں صرف کیے ہیں کہ اقبال اگرچہ کمیونسٹ پارٹی کے باقاعدہ رکن ہونے کے اہل نہ تھے لیکن ہم سفر fellow traveller ضرور تھے۔ لیکن عزیز احمد کی یہ کوشش زیادہ سرسبز نہ ہوئی۔ کیوں کہ آزادی اور تقسیم کے بعد ہندستان میں ترقی پسند سیاست اقبال کو ناپسند کرتی تھی اور احتشام صاحب نے ۱۹۵۱ یا ۱۹۵۲ میں اپنے ایک انگریزی مضمون میں انھیں ناقابل فہم یا پریشان کن شخصیت baffling کہا کیوں کہ ان کی شاعری سے مفر نہ تھا۔ لیکن ان کا "فلسفہ" انھیں قبول نہ تھا۔ اقبال فلسفی کا طویل سایہ ہماری ادبی تنقید پر بھوت کی طرح مسلط رہا۔ احتشام صاحب کی تنقیدی فکر میں جو پیچ موضوع کو مقدم کرنے کی وجہ سے پڑ گیا اس کا تجزیہ خلیل الرحمن اعظمی نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> احتشام صاحب مواد کو تخیلی اور حسی تجربے سے الگ کر کے اسے سادہ اور اکہری صورت میں دیکھتے ہیں اور شعر کو نثری منطق کے پیمانے پر رکھ کر اس کی اہمیت یا افادیت کو تسلیم کرتے ہیں...
>
> صرف مواد کو اہمیت دینے اور مواد کو بھی اپنی سادہ اور اکہری صورت میں دیکھنے کے سبب وہ ہر ادیب و شاعر کے ساتھ مساوات کا برتاؤ کرتے ہیں ... شاعر اور متشاعر اعلا درجے کے تخلیق کار

اور ادنا درجے کے تک بند سب ایک محفل میں بیٹھے نظر آتے ہیں۔

پھر مشکل یہ آپڑی کہ ہندستان میں اقبال کو معمارِ پاکستان اور دو قومی نظریے کا بانی تصور کیا گیا۔ ایسے زمانے میں اقبال کی تعریف کرنا دار و رسن کی آزمایش سے گزرنا تھا جس کی تاب ہم میں سے اکثر کو نہ تھی۔ ہندستان پاکستان میں دو چار لبرل نقاد مثلاً وقار عظیم اور آل احمد سرور اقبال شاعر کی بات کرتے رہے پرانے لوگوں میں عابد علی عابد نے اقبال کے کلام میں صنائع بدائع تلاش کرنے کی مشقت اٹھائی۔ لیکن جب سیاست بدلی، اقبال کو ہندستان میں بحال rehabilitate کیا گیا تو پھر وہی فلسفی جن شاعر گندھا ہوا جاگ اٹھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب اقبال کو انسان دشمن کے بجائے انسان دوست، اینٹی نیشنل کی جگہ نیشنل اور احیائیت پرست کی جگہ انقلابی کہا جانے لگا۔ چنانچہ سردار جعفری جو اقبال کو فاشی اور بورژوا اور احیائیت پرست کہتے تھے، اب یوں رقم طراز ہوئے:

> سرمایہ اور محنت کی کش مکش اور غلام اور سامراجی ممالک کے باہمی ٹکراؤ نے بیسویں صدی کو ایک عظیم رزمیہ صدی بنادیا ہے۔ اقبال کی شاعری کی بلند آہنگی میں اس رزمیہ کے طبل جنگ کی آوازیں شامل ہیں...
>
> انقلاب سے مراد وہ تبدیلی ہوئی جو معاشی اور طبقاتی رشتوں کو بدل دے گی، یعنی ایک بھرپور معاشی، سماجی اور سیاسی تبدیلی جو اشتراکیت کی منزل کی طرف رہ نمائی کر رہی تھی اور اقبال نے پہلی بار اپنی شاعری میں انقلاب کا لفظ اس تبدیلی کے لیے استعمال کیا...

اقبال کے ترقی پسند پرستاروں اور اسلام پسند یا مسلمان پسند پرستاروں کے خیالات میں تضاد کے باوجود ہم آہنگی واقعی حیرت انگیز ہے۔ دونوں اپنے اپنے قصیدے کی بنیاد اقبال کے سیاسی یا فلسفیانہ افکار پر رکھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں شاعری ضمنی اور تھوڑی بہت شرمندہ کرنے والی چیز ہے۔ لیکن اس سے زیادہ حیرت انگیز بات ترقی پسند تنقید کے رویے میں وہ تبدیلی ہے جو اقبال کے انھیں افکار کے سلسلے میں پیدا ہوئی جن کو وہ مطعون کر چکے تھے۔ سردار جعفری، جواہر لال نہرو کے حوالے سے اقبال کو آج بہت بڑا ہندستانی قوم پرست بھی ثابت کرتے ہیں اور اشتراکی سیاسیات و معاشیات سے بھی ان کو ہم آہنگ پاتے ہیں۔ حالاں کہ آزادی کے بعد ہند و پاک دونوں ملکوں میں اشتراکی پارٹیاں انھیں قومی حکومتوں کے عتاب میں رہیں جن کی سیاسی رہبری میں سردار جعفری کے مطابق اقبال کا بھی حصہ تھا۔

اقبال کے نقادوں کے اس چھوٹے سے گروہ میں، جو اقبال شاعر کو مرجح کرتا ہے، وقار عظیم اور

آلِ احمد سرور کے علاوہ اسلوب احمد انصاری اور گوپی چند نارنگ کے نام بھی ہیں لیکن اسلوب احمد انصاری پر بھی فلسفی اقبال یا مردِ مومن اقبال کا اثر غالب ہے۔ وہ اس بات سے کنارہ کش نہیں ہوسکتے کہ اقبال کی "شاعری کو ان کی فلسفیانہ فکر سے علاحدہ نہیں رکھا جا سکتا۔" اگر اس خیال کو یوں بیان کیا جائے کہ اقبال کی شاعری ہمارے لیے اس وجہ سے قیمتی ہے کہ ان کے فلسفیانہ افکار ہمارے لیے قیمتی ہیں تو شاید اسلوب صاحب کو اتفاق نہ ہوگا۔ لیکن ان کے بیان کا منطقی نتیجہ یہی ہے۔ اوّل تو یہی بات مشتبہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں فلسفہ نام کی کوئی چیز بھی ہے۔ لیکن اس میں جو کچھ بھی ہے وہ شاعری کے حوالے سے ہی زندہ ہے۔ برگساں یا نطشہ یا ہما شما ہوں یا نہ ہوں اقبال کی شاعری (جس حد تک وہ شاعری ہے) پھر بھی موجود رہے گی۔ کسی شعر کو غیر شعری حوالوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش اسی وقت روا ہے جب اس حوالے کے بغیر شعر ناقابلِ فہم رہے۔ مثلاً تلمیح یا سوانحی حوالے یا کسی لفظ کے کوئی مخصوص معنی جو شاعر کو معلوم رہے ہوں ان چیزوں پر تفحص کرنا تو سمجھ میں آتا ہے لیکن "مسجد قرطبہ" اگر اس لیے اہم یا اچھی نظم ہے کہ اس میں برگساں یا کسی اور کے خیالات کا انعکاس ملتا ہے تو میں اس کو نظم ماننے سے انکار کرتا ہوں۔ فن پارے کی خوبی یا پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کا بدل ممکن نہیں ہوتا۔ اگر مجھے برگساں یا نطشہ پڑھنے سے بھی وہ حاصل ہو جائے تو اقبال میں ملتا ہے تو میں بے تکلف اقبال کو بالائے طاق رکھ دوں گا۔ کیونکہ برگساں یا نطشے کا فلسفہ اپنی اصل میں برگساں یا نطشے ہی کے یہاں ملے گا۔ اقبال کے یہاں نہیں۔ اگر میں ردیف قافیہ کا دلدادہ ہوں تو اقبال کی طرف دوڑوں گا کہ دیکھوں برگسان یا نطشہ کی منظوم شکل کیا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں مجھے مایوسی ہوگی کیونکہ اقبال کی شاعری میں برگساں وغیرہم کا فلسفہ مجھے منظوم شکل میں نظر نہ آئے گا۔ "فلسفی" اقبال کے وکیل کہیں گے کہ اقبال کی شاعری برگساں یا کسی اور فلسفی کی منظوم شکل نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں کئی فلسفیوں اور مفکروں کے خیالات کا جوہر یا عکس یا اثر ملتا ہے۔ اس طرح ان کی شاعری میں نئی طرح کا لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کہیں گے کہ اقبال کی شاعری ان مفکرین کی تحریروں کا بدل نہیں ہے لیکن اگر آپ ان مفکروں کے حوالے سے اس شاعری کو پڑھیں گے تو اس کا صحیح لطف (یا کم سے کم ایک نئی طرح کا لطف) حاصل ہوگا۔ یہ بات بالکل صحیح ہے لیکن اس میں بعض خطرات بھی ہیں جن کو "فلسفی" اقبال کے وکلا تقریباً ہمیشہ نظر انداز کر جاتے ہیں۔ سب سے پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ جہاں آپ نے کسی فلسفے کا مطالعہ شروع کیا، آپ اس کے صحیح یا غلط ہونے کے سوال میں اُلجھ جاتے ہیں اور جب آپ شاعری کو فلسفے کے حوالے سے پڑھتے ہیں تو اس میں بھی فلسفے کے صحیح یا غلط ہونے کے حوالے سے خوبی یا خرابی کا حکم لگاتا

شروع کر دیتے ہیں۔ حالاں کہ فلسفے کا صحیح یا غلط ہونا شاعری کے صحیح یا غلط (یا اچھے یا بُرے) ہونے کی دلیل نہیں ہوتا۔ بعض نقّاد مثلاً گرہم ہیف کہتے ہیں کہ کسی نظم کے معنی محض اس حوالے (یعنی خیال) میں نہیں ہوتے جو اس میں بیان ہوتا ہے، بلکہ نظم کے معنی ایک کثیر القیمت پیچیدہ ڈھانچے کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ نظریہ ان نظریات سے بہرحال بہتر ہے کہ نظم کے معنی کو اس خیال سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا جو نظم میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال سچا ہو یا جھوٹا، صحیح ہو یا غلط، شعر کی سچائی یا اس کا صحیح پن اس سے متاثر نہیں ہوتا۔ فلسفے کی صحت یا عدم صحت کو مطلق ماننا (یعنی شعر کی خوبی یا خرابی کو بھی فلسفے کی صحت یا عدم صحت کا تابع ٹھہرانا) شعر اور فلسفے کو ایک ہی شے فرض کرنا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر اور فلسفہ دو الگ الگ چیزیں ہیں ورنہ بہت سارا فلسفہ شاعری ہے، اور تقریباً ساری شاعری فلسفے سے خالی کیوں ہوتی؟ دوسرا معاملہ یہ ہے کہ کسی فلسفے کے بارے میں آج تک یہ طے نہ ہو سکا کہ وہ کس حد تک صحیح ہے، بلکہ یہ بھی طے نہیں ہو سکا ہے کہ وہ صحیح ہے بھی کہ نہیں۔ لہٰذا جس چیز کی صحت، عدم صحت خود ہی مختلف فیہ ہو اس کو شاعری کی خوبی یا خرابی کا معیار ٹھہرانا کہاں کی ایمانداری ہے؟ اس بات کی وضاحت کے لیے اقبال کی ہی ایک نسبتاً سادہ لیکن انتہائی خوب صورت نظم کی مثال نامناسب نہ ہوگی: "ایک فلسفہ سید زادے کے نام" میں وہ کہتے ہیں ؎

ہے فلسفہ زندگی سے دوری — انجام خرد ہے بے حضوری
ہیگل کا صدف گہر سے خالی — ہے اس کا طلسم سب خیالی

ان اشعار کی خوب صورتی بیان کرنا تضیع اوقات ہے لیکن اگر اس پر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے تنقید کی جائے تو دونوں شعر بڑی حد تک غلط اور اس وجہ سے خراب ٹھہریں گے۔ کیوں کہ ظاہر ہے کہ تمام فلسفے پر یہ الزام کہ وہ زندگی سے دوری ہے قطعاً غلط ہے۔ فلسفے کا وجود ہی اس وجہ سے ہوا کہ انسانوں نے زندگی اور اس کے سرچشموں کو سمجھنا چاہا۔ انجام خرد کو بے حضوری کہا جا سکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ ایسے کسی وجود یا ایسی کسی حقیقت کا ہونا ثابت کیا جا سکے جس کی حضوری ممکن ہے۔ ممکن ہے وجدان، الہام، وحی کے ذریعہ ایسی حقیقت کا وجود ثابت ہو سکے۔ لیکن جب آپ فلسفیانہ نقطۂ نگاہ سے گفتگو کریں گے تو فلسفیانہ دلائل (نہ کہ وجدان، الہام، وحی وغیرہ) کی ضرورت ہوگی۔ ہیگل کے صدف کو گہر سے خالی کہنا ان تمام لوگوں کو بُرا یعنی غلط معلوم ہوگا جو اس کے کسی بھی حد تک پیرو ہیں (ان میں ترقی پسند بھی شامل ہیں) اس کے فلسفے کو طلسم کہنا تو انھیں زہر ہی لگے گا اور اس کو خیالی بتانا تو ان لوگوں کے لیے کفر کی معراج ہوگی۔ یعنی فلسفیانہ بیانات کی حیثیت سے

یہ اشعار غلط یا کم سے کم مشتبہ ہیں۔ لیکن شعر پھر بھی اچھے ہیں۔ بشرطیکہ ان کی مشتبہ فلسفیانہ حیثیت کی بنا پر انھیں رد نہ کر دیا جائے۔ ثابت یہ ہوا کہ کسی نظم کی فلسفیانہ حیثیت اس کی شاعرانہ حیثیت پر کوئی اثر نہیں ڈالتی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو پرکھنے اور پھر اس کی اساس پر شعر کی تقدیر کی اساس رکھنے کا لالچ ایسا ہے کہ اس سے کوئی بچ نہیں سکا ہے اس لیے عافیت اسی میں ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو نظر انداز کر کے ہی شعر کی تعین قدر کی جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ زیادہ تر بڑی شاعری میں کوئی اس قسم کا فلسفیانہ یا مفکرانہ رنگ ہوتا ہی نہیں کہ جس کی فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کے پیچھے پڑنا ضروری ہو۔ تعجب یہ ہے کہ تجربہ اور احساس کی حد تک تو تمام نقاد فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کی بحث کو نظر انداز کر دیتے ہیں لیکن جہاں کہیں بھولے سے بھی شاعر نے ذرا "مفکرانہ" لہجہ اختیار کیا کہ سب لوگ پنجے جھاڑ کر اس بات کے پیچھے پڑ جاتے ہیں کہ ان "فلسفیانہ افکار" کی چھان بین کیوں کر ہو۔ یعنی جب شاعر نے ظاہراً طور پر تجربہ یا احساس پر مبنی شعر کہا جیسا کہ یہ شعر ہے، میر ؎

سو رنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگہ سے گیا   دل پر جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

تو ہم لوگ اس بحث میں نہیں پڑتے کہ اس سو رنگ ہستی کی فلسفیانہ حقیقت کیا ہے اور نہ یہ پوچھتے ہیں کہ دل پر جو چوٹ پہلے ہی سے پڑی تھی اس کی تاریخی یا مفکرانہ اصلیت کیا ہے۔ یوں تو یہ شعر بھی اپنی اصل میں فلسفیانہ اور مفکرانہ ہے۔ لیکن چوں کہ اس کا اسلوب اقبال کے عمومی اسلوب کی طرح ظاہری فلسفیانہ قسم کے انداز پر نہیں تعمیر کیا گیا ہے اس لیے نقاد حضرات اس پر فلسفے کی موشگافیوں سے باز رہتے ہیں۔ لیکن جہاں انھوں نے اقبال کو سنا کہ وہ کہتے ہیں، عشق کی تقویم میں ایسے زمانے بھی ہیں جن کا کوئی نام نہیں تو وہ جھٹ Serial time اور temporal time اور Cosmic time اور spiritual time وغیرہ کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ فلسفیانہ شاعری اگر کوئی چیز ہے بھی تو اس کی ماہیت اتنی سطحی اور اکہری نہیں ہوتی کہ فلسفے کی دو چار اصطلاحوں سے واقفیت یا فلسفے کے بعض اسالیب سے ظاہری مشابہت اس کے لیے کافی ہو۔

ہمارے یہاں شاعر کو پیغمبرانہ مرتبہ دینے کی کوشش شاعری کے لیے مضر ثابت ہوئی۔ لیکن لوگوں نے اس کی پروا نہ کی۔ وہ سمجھتے رہے کہ شاعر کو پیغمبر کا مرتبہ دے دیا جائے تو اس کی عزت داری مستحکم ہو جائے گی۔ وہ یہ بھول گئے کہ شاعر کا مرتبہ اس کی شاعری کو نظر انداز کر کے متعین کیا جائے تو الی الآخر شاعر کا ہی نقصان ہوتا ہے کیوں کہ شاعر کو سماج میں جینے کا حق اس وجہ سے ہے کہ وہ

شاعر ہے، اس وجہ سے نہیں کہ وہ پیغمبر ہے۔ ہر کسے را بہر کارے ساختند کے مصداق پیغمبر کا تفاعل اور ہے، شاعر کا تفاعل اور۔ جس طرح کسی پیغمبر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے شاعر کہا جائے اسی طرح کسی شاعر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے پیغمبر کہا جائے۔ یہ اور بات ہے کہ بعض اوقات شاعر میں پیغمبرانہ شان اور پیغمبر میں شاعرانہ شان بھی آجاتی ہے۔ لیکن اس سے ان دونوں کی حقیقت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ تمام اچھے شاعر اس بات سے واقف تھے۔ اقبال بھی اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ انھوں نے شاعر ہونے سے جابجا انکار عمل محض ایک ردعمل کے طور پر کیا۔ جب انھوں نے دیکھا کہ نام نہاد زبان و بیان کے اجارہ داران کو شاعر نہیں مانتے تو انھوں نے عافیت اسی میں سمجھی کہ خود ہی شاعری سے برأت کا اظہار کر کے اپنے چھچھورے اور کم فہم نکتہ چینیوں کا منہ بند کر دیں۔ مشکل بلکہ مصیبت یہ ہوئی کہ فلسفہ اور پیغام طرازی کے بھوکے بھیڑیے جو شروع ہی سے تاک میں لگے ہوئے تھے، موقع دیکھ کر بالکل سامنے آگئے اور اقبال شاعر کو اقبال فلسفی کی کھال اوڑھا کر اڑا لے گئے۔

بے چارے مجاز کے بارے میں اثر صاحب کا یہ جملہ بہت مشہور اور مقبول ہوا کہ اردو ادب میں ایک کیٹس پیدا ہوا تھا، جسے ترقی پسند بھیڑیے اٹھالے گئے۔ یہ جملہ تراشنے والے اور اس کو قبول کرنے والے ترقی پسند، مجاز اور کیٹس کی حقیقت سے کس قدر بے خبر تھے اس کا اندازہ کیٹس کی مندرجہ ذیل نظم سے ہو سکتا ہے جس کی خبر نہ مجازیوں کو ہے نہ ترقی پسندوں کو، کیوں کہ ان دونوں کے لیے کیٹس کا نظریۂ شعر اور تصور شاعر، جو شاعری اور شاعر دونوں کے خالص شاعرانہ مرتبے پر مبنی ہے، سم قاتل کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظریے میں نہ بھولی بھالی سستی عشقیہ "رومانیت" ہے اور نہ فلسفہ و پیغام کا ڈھول پیٹنے والی انقلابیت۔ نظم ملاحظہ ہو:

شاعر کی پہچان

شاعر کہاں ہے؟ مجھے دکھاؤ، دکھاؤ
شعر و فن کی اے دیویو، تاکہ میں اسے جان سکوں، پہچان سکوں۔

شاعر وہ شخص ہے جو ہر انسان کے برابر ہے۔
چاہے وہ بادشاہ ہو یا قبیلۂ مفلساں کا غریب ترین فرد
یا چاہے اور کوئی بھی شے عجیب ہو، افلاطون اور بوزنہ کے درمیان۔
شاعر وہ شخص ہے جو چڑیوں کی تمام جبلتوں تک پہنچنے کی راہ
ڈھونڈ لیتا ہے، چڑیا چاہے ننھی پدی ہو یا عقاب ہو۔
اس نے شیر ببر کی دہاڑ سنی ہوتی ہے۔
اور وہ ان تمام باتوں کو بیان کر سکتا ہے۔
ببر شیر اپنے مردانہ، سنگ نما گلے سے جن کا اظہار کرتا ہے۔
اور چیتے کی چیخ بھی اس کے لیے بولتی اور لفظوں سے معمور آتی ہے۔
اور اس کے کانوں پر یوں اثر انداز ہوتی ہے۔
گویا مادری زبان ہو۔ (۱۸۱۸)

یعنی کیٹس کی نظر میں شاعر سب کچھ ہوتا ہے، لیکن تجربہ، ہم احساسی اور تخیلی حقیقت کی روحانی پہچان کی سطح پر۔ وہ بادشاہ بھی ہے، افلاطون بھی ہے، ذہنی حیثیت سے پس ماندہ، نیم مخبوط الحواس شخص بھی، غریب بھی اور امیر بھی۔ وہ فطرت کے مظاہر کو اس طرح پڑھ لیتا ہے (چاہے وہ جابرانہ، قاہرانہ اور خوف انگیز ہوں یا نرم و نازک اور لطیف) گویا وہ اس کی مادری زبان ہوں۔ یہ صفت سب بڑے شاعروں میں ہوتی ہے۔ اس میں اقبال، غالب، رومی، حافظ، کیٹس، کسی کی تخصیص نہیں — فلسفیانہ مسائل کو سمجھنا یا ان کو بیان کرنے پر قادر ہونا شاعر کے لیے ضروری نہیں۔ زندگی اور انسان اور خود اپنے اندرون کو سمجھنا، اور اس کی حقیقت بیان کرنے پر قادر ہونا یقیناً ضروری ہے۔ دیکھیے ہوف منستھال hofmannsthal نے کیا عمدہ کہا ہے:

وہ سامان جن سے خواب بنتے ہیں، ہم ایسے ہی ہیں[1]
اور خواب گہری راتوں میں تمام شب اپنی آنکھیں کھولتے ہیں۔

.....

وہ ہمارے اندر ہیں اور کبھی ختم نہیں ہوتے۔

---

[1] ہوف منستھال کا یہ مصرعہ شیکسپیئر سے مستعار ہے۔

جیسے کھڑکی بند کمرے میں غیر مرئی انگلیاں۔
ہمارے وجود کا اندرون ترین ان کا چرخہ اور کرگھا ہے۔
کوئی شخص، کوئی شے، کوئی خواب، یہ تینوں ایک ہیں۔

شاعر کا مرتبہ یہ ہے کہ وہ ہم کو خواب دیکھنا سکھاتا ہے یہ نہیں کہ وہ ہمارے ہاتھ میں سپاہی کی تلوار یا حجام کا استرا یا جلوس باز کا جھنڈا رکھ دیتا ہے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی بھی ہوئی کہ وقتاً فوقتاً ان کو فلسفہ باز، لٹھ باز، تلوار باز کہہ کر ہم نے سمجھا کہ ان کی تعظیم کر رہے ہیں۔

لیکن یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا اقبال کے وہ تمام مطالعے اور تجزیے غیر ضروری ہیں جن میں اقبال کے فلسفیانہ افکار سے بحث کی گئی ہے؟ کیا ہم کسی نظم کا خلاصہ اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ اس میں نظم کردہ تصورات بالکل نظر انداز ہو جائیں؟ مثلاً یہ کیوں کر ممکن ہے کہ ہم "خضر راہ" کا مطالعہ کریں اور ان تمام باتوں کو نظر انداز کر دیں جو وطنیت، قومیت، زندگی، آمریت، سرمایہ داری وغیرہ کے بارے میں ہیں؟ اور اگر ہم ان باتوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے تو پھر ان مفکروں کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے جن کے خیالات کا پرتو اقبال پر پڑا ہے۔

اس خیال یا سوال میں بنیادی غلط فہمی یہ ہے کہ نظم میں بیان کردہ خیالات کچھ ایسی چیزیں ہیں جن کا وجود نظم کے باہر بھی ہے۔ یعنی نظم محض منظوم خیالات کا نام ہے، یعنی نظم ایک شے ہے اور اس میں شامل خیالات ایک اور شے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ محض غلط ہے۔ نظم ایک نامیاتی وجود رکھتی ہے، جس طرح ایک پھول نامیاتی وجود رکھتا ہے، جس طرح یہ ممکن نہیں کہ آپ پھول کا رنگ الگ کر لیں، خوش بو الگ کر لیں وغیرہ اور یہ دکھا سکیں کہ اس پھول میں اتنا رنگ ہے، اتنی خوش بو ہے، وغیرہ۔ اسی طرح یہ بھی ممکن نہیں کہ آپ نظم کو منظوم خیالات فرض کر سکیں اور دکھا سکیں کہ اس میں خیالات اتنے ہیں اور نظم اتنی ہے۔ لہٰذا جب نظم اور اس میں بیان کردہ خیالات کو الگ الگ نہیں کر سکتے تو خیالات کا مطالعہ نظم سے الگ نہیں ہو سکتا۔ نظم کا مطالعہ کرتے وقت خیالات کی تفصیل میں جانا غلط نہیں، لیکن خیالات کی تفصیل میں جانا اور نظم کو محض ظرف فرض کرنا تنقیدی مطالعہ نہیں۔ اسلوب احمد انصاری کی کتاب "اقبال کی تیرہ نظمیں" یہ فرض کر کے تو لکھی گئی ہے کہ یہ سب نظمیں شاعرانہ قدر و قیمت رکھتی ہیں لیکن ان نظموں کے خیالات کو واضح کرنا اور اس بات کو واضح نہ کرنا کہ ان خیالات کی اہمیت ہمارے لیے اسی وقت اور اسی حد تک ہے جب انھیں نظم کے اندر فرض کیا جائے، اقبال کے ساتھ تھوڑی بہت زیادتی ہے۔ پھر بھی اقبال کے بارے میں یہ رویہ اس زبردستی سے بہت

بہتر ہے جو نظریہ اور فلسفہ پرست نقّادوں نے ان پر روا رکھی ہے۔ دیکھیں اقبال زرغۂ اعدا سے کب نکلتے ہیں۔

اس مضمون کا خاکہ اس وقت تیار کیا گیا تھا جب نومبر ۱۹۷۷ میں دہلی میں منعقد ہونے والے بین الاقوامی سمینار میں ایک انگریزی مضمون پڑھنے کی دعوت مجھے ملی تھی۔ موجودہ مضمون پڑھنے کی نوبت نہ آئی۔ انگریزی خاکے کو اُردو میں مفصل کرکے موجودہ صورت بنی ہے۔ اس عرصہ میں حامدی کاشمیری کی کتاب" غالب اور اقبال" اور ایک نوجوان شاعر صفدر کا ایک مضمون رسالہ "آہنگ" میں بھی میری نظر سے گذرا۔ مجھے یہ دیکھ کر بڑی تقویت ہوئی کہ ان دونوں حضرات نے اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو ضرب لگانے والے نقادوں کے خلاف اپنے اپنے طور پر احتجاج کیا ہے۔ خدا کرے یہ تحریریں زندانِ فلسفہ سے اقبال کی رہائی کا پیش خیمہ ثابت ہوں۔

(۱۹۷۷)

نظیر اکبر آبادی کی کائنات

میں یہ بات شروع ہی میں واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں نظیر کو بڑا شاعر نہیں سمجھتا۔ اچھا شاعر بھی نہیں سمجھتا۔ وہ ایک اہم، دل چسپ اور لائق مطالعہ شاعر ضرور ہیں لیکن اچھی یا بڑی شاعری ان کے دائرے سے باہر ہے۔ شاید انھوں نے شاعری کو سنجیدگی سے برتا نہیں، یا شاید برتا لیکن وہ فی نفسہٖ اچھی یا بڑی شاعری پر قادر نہیں تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کے یہاں اچھی نظمیں یا اچھے شعر نہیں ملتے۔ نظیر شاعر ضرور تھے، یعنی شاعری ان کے یہاں ملتی ہے۔ اچھے شعر اور بعض اچھی نظمیں مل جاتی ہیں۔ لیکن میں کسی شخص کو اچھا یا بڑا شاعر اسی وقت کہہ سکتا ہوں جب اس کے کلام کا خاصا حصہ (بڑا حصہ کی شرط نہیں) اچھی یا بڑی شاعری کی ضمن میں آتا ہو۔ یا پھر بہت ہی تھوڑا کلام قابلِ لحاظ ہو، لیکن وہ تھوڑا اس قدر زبردست، عظیم الشان، معنی خیز اور باریک ہو کہ کیفیت، کمیت پر حاوی ہو جائے۔ اس حساب سے میں حاتم، آتش اور نظیر کو اچھے شاعروں کی فہرست میں نہیں رکھ سکتا۔ کیوں کہ ان کے یہاں اچھی شاعری کا عنصر بہت کم ہے۔ (مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے) اس حساب سے میں مصحفی کو اچھا شاعر سمجھتا ہوں، کیوں کہ مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے ان کے یہاں ایسے اشعار اتنی تعداد میں مل جاتے ہیں کہ اچھا کلام، معمولی کلام یا خراب کلام پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ حاتم اور نظیر دونوں مصحفی سے زیادہ اہم شاعر ہیں۔ حاتم کی اہمیت زیادہ تر تاریخی ہے۔ لیکن نظیر کی ایک حیثیت اور بھی ہے۔ اگر وہ نہ ہوتے تو میں ان کے بارے میں اظہارِ خیال کر کے وقت نہ ضائع کرتا۔ نظیر اہم شاعر ہیں۔ آتش اور مصحفی نہ ہوتے تو اردو شاعری میں کوئی بڑا خلا محسوس نہ ہوتا۔ نظیر نہ ہوتے تو یقیناً ایک خلا محسوس ہوتا۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ نظیر نے مختلف شعرا کو براہ راست یا بالواسطہ متاثر کیا بلکہ اس وجہ سے بھی کہ ہماری

قومی حسیت کے بعض پہلوؤں کا اظہار جو محض نظیر کے یہاں ہوا ہے، تشنۂ وجود رہ جاتا۔ یہ افتخار کم نہیں ہے۔ لیکن اتنا بھی نہیں ہے کہ صرف اس کے بل بوتے پر نظیر کو اچھا یا بڑا شاعر کہہ دیا جائے۔ قطب الدین باطن اور احتشام صاحب نے نظیر کے بارے میں جو بھی کہا ہو اور شیفتہ نے جو بھی نہ لکھا ہو، نظیر کے ساتھ انصاف کبھی نہیں کیا گیا۔ سب سے بڑی بے انصافی ترقی پسندوں نے کی، یعنی انھیں عوامی شاعر کہہ دیا، کیونکہ ان کے یہاں میلے ٹھیلوں، بازی گروں، رنڈیوں کا جمگھٹ ہے اور ریچھ اور گلہری کے بچے، بنجارے اور شعبدہ باز، جمنا کی سیر کرنے والے اور والیاں دھومیں مچاتے نظر آتے ہیں۔ شاعری کی اہمیت یا خوبی کا سب سے کم حصہ اس بات میں ہے کہ اس میں بھیڑ بھاڑ کتنی ہے۔ موضوعات کی کثرت سے زیادہ موضوعات کو برتنے کا تنوع شاعر کی اصلیت کا پول کھولتا ہے۔ فیض کی مثال سامنے کی ہے۔ وہ بہت اچھے شاعر ہیں۔ لیکن جو چیز ان کو بڑا شاعر بننے سے روکتی ہے، وہ یہی ہے کہ ان کے موضوعات محدود ہیں اور ان کو برتنے میں ان کے یہاں کوئی تنوع بھی نہیں ہے۔ جوش اور فراق کے یہاں موضوعات کی کثرت ہے، لیکن وہ ان کو شاعرانہ طور سے برت نہیں پاتے۔ مہترانی اور جامن والی اور شیخ خانقاہ اور جوانی کی یاد اور انقلاب کا شور و شر اور کسان اور غروب آفتاب اور ہبوطِ آدم! جوش کے یہاں کیا نہیں ہے؟ ویسے ہی فراق کے یہاں بھی کس مال کی کمی ہے؟ نام نہاد فلسفیانہ نظر، ورڈز ورتھ کی نقل میں اپنے "رومانی" اور ذہنی ارتقا کی داستان "عوامی" معاملات، حسن و عشق کی واردات، فطرت کا حسن؛ سب کچھ موجود ہے۔ لیکن نہ فراق بڑے شاعر ہیں نہ جوش۔ ان کے مقابلے میں درد اور میر انیس کے یہاں موضوعات کا قحط ہے۔ لے دے کر وہی دو چار باتیں، وہی دس پانچ واقعات، لیکن دونوں بڑے شاعر ہیں۔ یہی دلیل اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ موضوعات کا تنوع اپنی جگہ پر اچھی چیز سہی۔ لیکن وہ بڑی شاعری کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ شیکسپیر کی بات چھوڑ دیجیے، "ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے" کے مصداق شیکسپیر کے یہاں وہ سب کچھ ہے جو دوسروں کے یہاں ہے۔ اور ایسا بھی بہت کچھ ہے جیسا اور جتنا دوسروں کے یہاں نہیں ہے۔ عام حالات میں موضوعات کی رنگارنگی اور ہمہ گیری ایک خوش گوار تاثر ضرور پیدا کرتی ہے لیکن زیادہ تر بڑے شاعر تھوڑے بہت ہی موضوعات میں الٹ پھیر کر پوری کائنات سمو دیتے ہیں۔ الیٹ نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ فن کبھی اس معنی میں ترقی نہیں کرتا کہ جو بعد میں

آ ئے ، وہ پچھلے سے اچھا ہی ہو۔ یہ ضرور ہوتا ہے کہ شاعری کا شمول ہمیشہ بالکل ایک سا نہیں رہتا۔ اسی لیے اُس کا مشورہ یہ ہے کہ ایمان دار نقاد کو چاہیے کہ وہ شاعر نہیں بلکہ شاعری کی تنقید کرے۔ وہ کہتا ہے کہ پختہ اور پوری طرح ترقی یافتہ شاعر اور خام یا معمولی شاعر میں یہ فرق نہیں ہوتا کہ اوّل الذکر کو آخر الذکر کے مقابلے میں "کچھ زیادہ" باتیں کہنا ہوتی ہیں بلکہ یہ کہ ترقی یافتہ اور پختہ کار شاعر کے پاس جو ذریعۂ اظہار ہوتا ہے وہ زیادہ "باریکی سے تکمیل یافتہ" finely perfected ہوتا ہے اور اس میں بہت ہی خاص یا بہت ہی متنوع محسوسات کو نئے نئے میل combinations کی شکل میں داخل ہونے کی آسانی ہوتی ہے۔

لہٰذا کلیم الدین ہوں، سلیم احمد ہوں یا محمود ہاشمی یا احتشام حسین، سب اس غلطی یا دھوکے میں ہیں کہ اگر شاعر ایک رنگا رنگ اور بھرپور شخصیت کی شکل میں سامنے آتا ہے تو وہ بڑا شاعر بھی ہے۔ اگر بھرپور اور مکمل شخصیت کی شرط لگائی جائے تو بودلیئر سے لے کر ٹی ایس ایلیٹ اور ورڈز ورتھ سے لے کر اقبال تک، بہت سے شاعروں کی شاعری مشتبہ قرار دینا ہوگی۔ نظیر اکبر آبادی اپنی وسعت اور کثرت اور بے تکلفی اور ذہانت کی بنا پر اکثر نقادوں کو مغلوب کر لیتے ہیں اور اس حد تک وہ یقیناً صدہا شاعروں سے مختلف اور ان سے زیادہ لائق مطالعہ قرار پاتے ہیں لیکن وہ نقاد کس کام کا جو سطحی جھماکوں اور دھماکوں میں اتنا گم ہو جائے کہ دھویں اور چمک کے پیچھے دیکھنے سے قاصر رہے؟ لسانی سطح پر نظیر ایک دل چسپ شاعر ہیں لیکن ان کا دماغ اس قدر چھوٹا اور ان کا تجربہ اس قدر محدود ہے کہ ان کا تنوع ہی تھوڑی دیر کے بعد وبالِ جان بن جاتا ہے۔ شاعری کی ایک خوبی بلکہ پہچان یہ بھی ہے کہ وہ بار بار آپ کو اپنی طرف واپس بلاتی ہے۔ اس تجربے کو تنقیدی زبان میں نہیں ادا کیا جا سکتا لیکن یہ بات مسلم ہے کہ بعض بعض شاعری ایسی ہوتی ہے کہ اس کو ایک دو بار پڑھ کر لطف اٹھا لیجیے، پھر لفافہ خالی ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف دوبارہ دیکھنے کی تمنا بھی نہیں ہوتی اور اگر دوبارہ دیکھیے تو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اچھی شاعری آپ کو بار بار اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس کا خزانہ کبھی خالی نہیں ہوتا۔ جو شعر یاد ہو چکے ہوتے ہیں ان کو بھی دوبارہ پڑھیے تو نئے معلوم ہوتے ہیں۔ معنی کی کوئی نئی جہت، تجربے کی کوئی نئی سمت، احساس کا کوئی نیا رنگ دکھائی دے جاتا ہے اور جو شعر یا نظمیں یاد نہیں ہوتیں ان کو دیکھ کر دوبارہ دریافت اور نئی دریافت،

دونوں عمل رونما ہوتے ہیں۔ یہ کیفیت میراجی کے یہاں ہے۔ فیض کے یہاں نہیں ہے۔ راشد کے یہاں ہے، سردار کے یہاں نہیں ہے۔ فانی کے یہاں ہے' (اگرچہ فانی بہت چھوٹے شاعر ہیں۔ لیکن ہیں اصلی شاعر) جگر، جوش، اصغر، یگانہ، آرزو، حسرت، فراق وغیرہ کے یہاں نہیں ہے۔ موخرالذکر فہرست کے شعرا کو دوبارہ پڑھتا ہوں تو اپنے اوپر افسوس سا ہوتا ہے کہ پہلے یہ لوگ کیوں اتنے اچھے لگتے تھے۔ نظیر تو خیر مجھے کبھی بہت اچھے نہیں لگے۔ لیکن اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ میں جس نسل اور عمر کا ہوں اس کے بچوں کے گلے سے نظیر کو زبردستی اتارا گیا تھا کہ دیکھو: یہ عوامی شاعر ہے، بڑا شاعر ہے، اس کے اشعار میں ہندستان کی روح بولتی ہے، اودھ کا دل دھڑکتا ہے وغیرہ۔ ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ نظیر ایک دل چسپ اور مزے دار شاعر ہیں۔ مجھے ان سے شکایت نہیں کہ وہ زبان اور اسلوب کی بیش تر نزاکتوں کو نظر انداز کیوں کرتے ہیں۔ مجھے ان سے یہ بھی شکایت نہیں (بعض لوگوں کو اب بھی یہ شکایت ہے اور پہلے تو عام تھی) کہ وہ اکثر عامیانہ، مبتذل، سوقیانہ اور بازاری ہو جاتے ہیں (بلکہ اسی میں تو ان کا زیادہ تر لطف ہے، اس کو میں کیسے برا کہوں) مجھے شکایت یہ ہے کہ وہ زبان کو محض ایک سطح پر برتتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے لیکن تنوع نہیں یعنی ان کے یہاں الفاظ نئی نئی شکلیں نہیں اختیار کرتے، نئے نئے معنی نہیں اوڑھتے۔ وہ فارسی کے ماہر ہیں اور "دیسی" یعنی ہندی اور بولی والے الفاظ پر بھی پورا تصرف رکھتے ہیں لیکن وہ الفاظ کو محض جمع کر دیتے ہیں، ان کو متحرک نہیں کرتے، جدلیاتی نہیں بناتے۔ وہ فہرست سازی کے ذریعے مرعوب کر دیتے ہیں، لیکن فہرست محض فہرست رہ جاتی ہے۔ اس میں سے ایک دو چار لفظ کم ہو جائیں تو مصرع مجروح نہیں ہوتا کیوں کہ الفاظ صرف محدود معنوی حکم رکھتے ہیں۔ ان کے دماغ میں اتنی تیزی بھی نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ تو نہیں اکثر رعایتِ لفظی کا محدود لیکن مستزاد لطف پیدا کر سکیں۔ مثال کے طور پر ریختی کو دیکھیے کہ معنی، تجربہ، مشاہدہ کوئی ایسی جہت نہیں جو اس میں ملتی ہو۔ لیکن ریختی گو شعرا محض اس وجہ سے دل چسپ نہیں کہ انھوں نے عورتوں کی بولی ٹھولی کو محفوظ کر لیا ہے، یا یہ کہ وہ قبل از بلوغ کی سطح کا دماغ رکھنے والوں کی جنسی گدگداہٹ کا عمل انجام دیتے ہیں۔ ریختی گو شعرا اس وجہ سے بھی دل چسپ ہیں کہ وہ زبان کو چونچال اور خلاقانہ طرح سے بھی برت لیتے ہیں۔ وہ رعایتِ لفظی کے امکانات سے واقف ہیں۔ مثال کے طور پر تین شعر دیکھیے:

انشا:

باجی کہتی ہیں کہ اک مردوے پر غش ہے تو
معنت ایسا بھی کسی شخص پہ بہتان ہو، نوج

رنگین:

دل سے مٹے گی یاد نہ مرزا تراب کی
گوئیاں یہ عشق خاک میں مجھ کو ملائے گا

جان صاحب:

ماتھا دُکھا، نہ خون بہا، ناف ٹل گئی
ایام کی خرابی سے گدی نکل گئی

تعجب ہے کہ جو لوگ بہو بیٹیوں کو ریختی پڑھنے سے منع کرتے تھے وہ بھی نظیر کی دھما چوکڑی میں اس قدر محو ہو گئے کہ انھوں نے یہ غور نہ کیا کہ ریختی میں زبان کا استعمال نظیر کے مقابلے میں کہیں زیادہ تخلیقی ہے۔ ان اشعار کی وضاحت میں تفصیل کا موقع نہیں۔ لیکن چند باتوں پر غور کیجیے: انشا کے شعر میں متکلم بہ ظاہر کسی شخص پر عاشق ہونے کے بہتان سے خود کو بری کر رہی ہے لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ متکلم کسی "مردوے" پر غش نہیں ہے۔ شاید کسی ہم جنس پر عاشق ہے۔ دوسرے مصرع کا "شخص" متکلم کے لیے بھی ہے اور اُس شخص کے لیے بھی جس کے حوالے سے بہتان لگایا جا رہا ہے۔ بنیادی بات یہ نہیں ہے کہ متکلم کسی پر غش ہے بلکہ یہ کہ متکلم "مردوے" پر غش نہیں ہے۔ خود "غش ہونا" کا محاورہ "عاشق ہونے" کے مفہوم میں دل چسپ ہے۔ رنگین کے شعر میں رعایتیں واضح ہیں "مرزا تراب" اور "خاک"، "خاک" اور "مٹ جانا"۔ جان صاحب کے شعر کے بارے میں یہ معلوم نہ بھی ہو کہ یہ واجد علی شاہ کی سلطنت کے انتزاع کے حوالے سے کہا گیا تھا تو بھی اس کا لطف واضح ہے۔ نظیر کی پرواز عام طور پر بس اس طرح کے شعروں تک محدود ہے:

منہ میں طمانچے، چھاتی میں گھونسا، کمر میں لات
کیا کیا ہوئیں یہ مجھ پہ عنایاتیں، ٹھیک ٹھیک

میں ایک اپنے یوسف کی خاطر عزیزو ! یہ ہستی کا سب کارواں بیچتا ہوں

بس جامِ نگوں سے مے راحت نہ طلب کر یاں بادہ نہیں، بادیہ پیمائی ہے کم بخت

دل کی بے تابی نہیں ٹھیرنے دیتی ہے مجھے دن کہیں رات کہیں صبح کہیں شام کہیں

کر چرب زباں سے نہ پری رویوں کی تسخیر یہ لوگ جو ملتے ہیں تو دل کی کشش سے

پہلے شعر میں خفیف سی خوبی یہ ہے کہ "منہ"، چھاتی اور کمر کی مناسبت سے طمانچہ، گھونسا اور لات استعمال کیے ہیں اور عنایات کی جمع الجمع "دیسی" قاعدے سے بنا کر اپنی آزادہ روی کا ثبوت دیا ہے، حالاں کہ "عنایاتیں" میں کوئی ایسی خوبی یا اس کی کوئی ایسی معنویت نہیں ہے جو "عنایات" سے پوری نہ ہو جاتی ہو۔ دوسرے شعر میں البتہ "عزیزو" کے استعمال میں رعایت لفظی کی ایک نئی جلوہ گری ہے، ورنہ معنی کے اعتبار سے یہ شعر بھی کہیں دور نہیں لے جاتا۔ تیسرا شعر جامیؔ کے اس مشہور شعر سے مستعار ہے ؎

آسماں جامِ نگوں داں کز مےِ عشرت تہی ست
بادہ جستن از تہی ساغر نشان ابلہی ست

نظیرؔ نے "بادہ" اور "بادیہ پیمائی" اور ردیف کے لاجواب استعمال کی وجہ سے شعر کو نیا حسن بخش دیا ہے۔ مضمون پامال ہے، جو کچھ خوبی ہے وہ جامیؔ پہلے ہی پیدا کر چکے ہیں کہ آسمان ایک جام واژگوں ہے۔ جامیؔ کا لہجہ معلمانہ اور پیشہ وارانہ ہے، دوسرے مصرع نے معنی کی توسیع نہیں کی۔ نظیرؔ "بادہ" اور "بادیہ" کی رعایت لاکر اور خالی جام کو بادیہ میں اُٹھنے والی خاک و غبار سے پُر تصور کر کے پھر "کم بخت" کا دو جہت لفظ رکھ کر (دیکھوں کہ بادیہ پیمائی اور مخاطب دونوں کے لیے مناسب ہے) جامیؔ سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ کوئی تعجب نہیں اگر غالبؔ نے نظیرؔ اور جامیؔ دونوں سے استفادہ کیا ہو ؎

مےِ عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

غالبؔ کے یہاں معنی کی جہتیں اور بھی نادر اور رعایتیں اور بھی انوکھی ہیں۔ ہونا ہی چاہیے۔ لیکن نظیرؔ کا شعر پھر بھی اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ افسوس کہ نظیرؔ نے کم شعروں پر اتنی توجہ صرف کی۔ چوتھے شعر کی دل کشی اس وقت تک رہتی ہے جب تک استعارے کی بنیاد پر قائم ہوئے شعروں کا خیال نہیں آتا۔ یہ غالبؔ کا محبوب موضوع ہے، دو چار شعر ذہن میں آتے ہیں؎

ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشت خیال　　اِک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے　　میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسدؔ　　پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھیرا جائے ہے

خدایعنی پدر سے مہرباں تر　　پھرے ہم در بدر ناقابلی سے

غالبؔ کی آوارہ گردی زمین، آسمان، خدا، تقدیر؛ سب کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ نظیرؔ صرف ایک سادہ سا بیان قائم کر کے رہ جاتے ہیں۔ آخری شعر میں "کششوں" کا استعمال غیر رسمی اور دل چسپ ہے کیوں کہ خلاف محاورہ ہے، ورنہ شعر میں معلّمانہ اور تہدیدی رنگ ہے جو پہلے مصرع میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔ اگر دوسرے مصرع میں کوئی تمثیل ہوتی، (جیسا کہ سبک ہندی کے شعرا کا طریقہ تھا) تو بھی معلّمانہ رنگ نبھ جاتا۔ صائبؔ؎

مشو از زبردست خویش ایمن در زبردستی
کہ خون شیشہ را نوشید جام آہستہ آہستہ

صائبؔ کا پورا شعر اخلاقی تعلیم پر مبنی ہے۔ لیکن دوسرے مصرع کی تمثیل نے معلّمانہ رنگ کو بہت دور کہیں روک دیا ہے۔ اس کے برخلاف نظیرؔ کا شعر عاشقانہ ہے لیکن تمثیل (یعنی تشبیہ، استعارہ، تعلیل پر مشتمل کوئی بیان جو مثالیہ ہو اور جو شعر میں کہی ہوئی بات یا دعوے، یا مشاہدے کی تصدیق کرے) کے نہ ہونے کی وجہ سے عاشقانہ کیفیت شعر سے مفقود ہو گئی ہے پری رویوں کی تسخیر پر میرؔ کو سنیے؎

کیا پری خواں ہے کہ راتوں کو جگائے ہے میر
شام سے دل جگر و جان جلاتا ہے میاں

اس بات سے قطع نظر کہ نظیر کو "دل کی کششوں" پر اعتماد ہے اور میر "دل جگر و جان" ہر رات جلاتے ہیں لیکن پری مسخر نہیں ہوتی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظیر نے تبلیغ اور میر نے تجربہ بیان کیا ہے۔ نظیر جب تجربہ بیان بھی کرتے ہیں تو وہ محض ایک سطح تک رہ جاتے ہیں یعنی وہ تجربے کی اوپری سطح کو کرید کر لطف اندوز ہو لیتے ہیں۔ اس کی پیچیدگیاں اور باریکیاں، اس کے پیچ و خم اور مستور معنویتوں سے انھیں کوئی علاقہ نہیں ؂

اس کے رخسار کی صباحت میں   شور ہے خال کا ملاحت میں
حسن کو دیکھ اے دلِ ناداں   ورنہ پڑ جائے گا قباحت میں
ہو گئے جو مقیم کوئے بتاں   پھر نہ آئے کبھی سیاحت میں

مطلع میں "صباحت" اور "ملاحت" کی جامد منطق ہے، معنویت کی طرف کوئی سعی نہیں۔ دوسرے شعر میں بھی "حسن" اور "قباحت" کا توازن ہے (حسن و قبح) لیکن الفاظ میں تخلیقی زور نہیں اس لیے معنویت کا بھی پتا نہیں۔ میر کو بھی یہ کھیل بہت آتے تھے لیکن ان کو ہمیشہ معنی کی تلاش رہتی تھی، اس لیے وہ محض لفظی توازن نہیں بلکہ معنوی تناؤ بھی خلق کرنے پر قادر تھے۔ میر کا جب جی چاہتا تو وہ صرف لفظی کھیل کود پر اکتفا کرتے اور جب وہ سنجیدہ ہوتے تو الفاظ کے ساتھ ساتھ معنی کے توازن کی بھی سبیل کر لیتے تھے۔ مثلاً آخری شعر کے سامنے میر کا مشہور شعر رکھ کر دیکھیے ؂

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

میر نے ذاتی بیان اور واحد غائب کا صیغہ ملا کر پورا افسانہ بنا لیا ہے۔ نظیر کے یہاں بھی جمع حاضر (ہم) کو مقدر فرض کر سکتے ہیں۔ لیکن نظیر کوئے بتاں میں مقیم ہونے سے زیادہ کی استعداد نہیں رکھتے۔ شعر میں کسی قسم کا اسرار نہیں۔ میر کے یہاں سراسر اسرار کی کارفرمائی ہے۔ گلی میں جا کر سو گیا (خوابیدہ ہو گیا)، یا غائب ہو گیا، یا کہیں اور جا مرا، یا وہیں مر گیا، یا از خود رفتہ ہو گیا۔ طرح طرح کے امکانات ہیں۔ کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد کی صحیح تفسیر صرف تین لفظوں میں کر دی ہے "گیا سو گیا"۔ اگر یہ اعجازِ سخن نہیں تو تمام شاعری بکواس ہے۔ دوسرے مصرع

میں ایک اور عجیب لطف ہے ۔ میرنام ہے ۔ لیکن ممکن ہے کہ گلی میں پہنچ کر کچھ اور نام ہوگیا ہو پھر "میر میر" پکارنے کا نتیجہ معلوم ——— وہ شخصیت ہی نہیں ، وہ شخص ہی نہیں ، نام کے بھی گنہ گار کیوں ہوں ؟ لیکن "میر" امر کا صیغہ بھی ہے ۔ بہ معنی "مرجا" ۔ اگرچہ اردو میں یہ اس طرح مستعمل نہیں لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہے ۔ مشہور ہے کہ میر سوز نے جب اپنا تخلص "میر" سے بدل کر "سوز" رکھا تو یہ مقطع کہا :

پہلے کہے تھے میر میر پر نہ موئے ہزار حیف
اب جو کہے ہیں سوز سوز یعنی سدا جلا کرو

لہذا اس بات کا بھی ہلکا سا شبہہ موجود ہے کہ گلی میں غائب ہوجانے سے تو مرجانا بہتر تھا ۔ نظیر کا شعر اس طرح کی نزاکتوں سے بالکل مبرا ہے ۔

نظیر کے یہاں الفاظ کی فراوانی فوراً متوجہ کرتی ہے ۔ لیکن یہ فراوانی جوش کی نام نہاد قادر الکلامی سے زیادہ نہیں ۔ ایک لطیفہ یاد آیا : ایک بار مرحوم مسعود حسن رضوی ادیب کے سامنے جوش صاحب نظیر اکبر آبادی کی تعریف کر رہے تھے ۔ مسعود صاحب نے مسکرا کر کہا ۔ آپ بھی کس کی تعریف کر رہے ہیں ۔ نظیر سے اچھا شاعر تو ہم آپ کو سمجھتے ہیں ! یہی اصلیت بھی ہے جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے ۔ نظیر الفاظ کی صرف فہرست تیار کرتے ہیں ۔ اس فہرست میں سب الفاظ ناگزیر نہیں ہوتے اور بعض تو صرف "زورِ بیان" کے لیے بڑھائے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ زورِ بیان ، قصیدے اور مرثیے کی صفت ہے ۔ لیکن دونوں اصناف کے بڑے شعرا کے یہاں آپ زورِ بیان کو زورِ معنی سے الگ نہیں کرسکتے ۔ وہ الفاظ جو معنی میں اضافہ نہ کرتے ہوں ان کے ذریعے بیان میں سطحی زور تو آجاتا ہے لیکن الفاظ کے پوری طرح کارگر نہ ہونے کی بنا پر "شاعری" کا تقاضا نہیں پورا ہوتا بلکہ شاعری کی جگہ خطابت یا تبلیغ کا دور دورا ہو جاتا ہے ۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے میں میر انیس اور نظیر کے چند مشہور بند نقل کرتا ہوں ۔ میر انیس کا مرثیہ ہے ع "آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی" اس میں تلوار کی تعریف میں کہتے ہیں :

دل سوز ، شعلہ خو ، شرر انداز ، جاں گداز
لشکر کش و شکست رسان و ظفر نواز
خوں خوار و کج ادا و دل آزار و سرفراز
حاضر جواب ، تیز طبیعت ، زباں دراز

سچ اس کی ہے پسند جہاں، گو سبھی نہ ہو
معشوق پھر نہیں ہے، جو اتنی کجی نہ ہو

پشتہ وہ اس کا اور وہ باریکیٔ خمیر
کس بل میں بے مثال اصالت میں بے نظیر
جنگ آزما، خراج ستانندہ، ملک گیر
گیتی نورد، بادیہ پیما، فلک مسیر

اس کا جلال خلق میں کس پر جلی نہیں
کوچہ وہ کون سا ہے جہاں یہ چلی نہیں

اب نظیر کو ملاحظہ کیجیے، پھر دونوں کا تجزیہ پیش کرتا ہوں ۔

کیوں جی پر بوجھ اٹھاتا ہے، ان گونوں بھاری بھاری کے
جب موت کا ڈیرا آن پڑا، پھر دونے ہیں بیوپاری کے
کیا ساز جڑاؤ، زر زیور، کیا گوٹے تھان کناری کے
کیا گھوڑے زین سنہری کے، کیا ہاتھی لال عماری کے
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لاد چلے گا بنجارا

مغرور نہ ہو تلواروں پر، مت پھول بھروسے ڈھالوں کے
سب پٹا توڑ کے بھاگیں گے، منہ دیکھ اجل کے بھالوں کے
کیا ڈبے موتی ہیروں کے، کیا ڈھیر خزانے مالوں کے
کیا بقچے تاش مشجر کے، کیا تختے شال دوشالوں کے
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لاد چلے گا بنجارا

کیا سخت مکاں بنواتا ہے، کھم تیرے تن کا ہے پولا
تو اونچے کوٹ اٹھاتا ہے، واں گور گڑھے نے منہ کھولا
کیا رینی، خندق، رند بڑے، کیا برج کنگورا انمولا
گڑھ، کوٹ، رہکلہ، توپ، قلعہ، کیا شیشہ دارو اور گولا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لاد چلے گا بنجارا

(بنجارا نامہ)

بادی النظر میں نظیرؔ کے یہاں الفاظ کا وہ ریلا ہے کہ اچھے اچھے نقاد بہ جائیں یعض معنوی خوبیاں اور باریکیاں بھی ہیں، میں ابھی ان کا ذکر کروں گا۔ فی الحال میر انیسؔ کو دیکھیے۔ میں مصرع مصرع اٹھاتا ہوں۔

دل سوز، شعلہ خو، شرر انداز، جاں گداز

سب الفاظ عموی طور پر ایک طرح کے ہیں۔ نظیرؔ کے یہاں بھی یہی کیفیت (بڑی حد تک) موجود ہے۔ لیکن الفاظ کا آپسی ربط اور ان میں تدریجی زور اور اس کے ساتھ ساتھ شروع اور آخر کا توازن اعجاز کی حد تک پہنچا ہوا ہے۔ پہلا فقرہ دل سوز اور آخری فقرہ جاں گداز (دل، جاں، سوز، گداز) بیچ کے دونوں ٹکڑے (شعلہ خو، شرر انداز (شعلہ، شرر۔ خو، انداز) مناسبت کا حسن اور پھر معنی میں ایک جہت کی طرف اشارہ؛ کہ ایک میں سوز ہے تو دوسرے میں گداز۔ شرر انداز کے معنی شرار برسانے والی بھی ہیں اور شرر کا انداز یعنی خو رکھنے والی بھی۔ پورا مصرع اس طرح ماقبل اور مابعد کے الفاظ میں پیوست ہے کہ فہرست سازی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ صفات برائے صفات، نہ رہ کر ذات کا اظہار اور ایک حرکی عمل بن جاتی ہیں۔

لشکر کش و شکست رساں و ظفر نواز

لشکر کشی بضم کاف پڑھیے تو معنی ہوتے: لشکر کو مار ڈالنے والی؛ بفتح کاف پڑھیے تو معنی ہوتے: لشکر کشی کرنے والی؛ یعنی تلوار خود لشکر کے برابر ہے یا لشکر کی سربراہی کر رہی ہے۔ ایک ہی لفظ دشمن اور دوست دونوں کا کام دے رہا ہے۔ لشکر کشی ہو یا لشکر کو مار ڈالنے کا عمل ہو، دونوں کا نتیجہ جگر گدازی ہے، دشمن کا جگر خوف سے پانی ہو جاتا ہے اس طرح پچھلے مصرع سے ربط قائم ہو گیا۔ کشیدن: کھینچنا، رسانیدن: پہنچانا۔ کھینچنا اور پہنچانا، یعنی کش اور رساں کا ربط ظاہر ہے۔ لیکن کھینچ کر پہنچانے کے بعد ایک عمل اور بھی ہے۔ تلوار دشمن کو کھینچ کر شکست تک پہنچاتی ہے یا لشکر کو کھینچ کر ساتھ لے جاتی ہے اور دشمن کو زک پہنچاتی ہے۔ جب منزل آگئی تو ظفر سے ہم کناری ہوتی ہے اور چوں کہ تلوار خود چل کر، یعنی لشکر کو کھینچتی ہوئی ظفر تک پہنچی ہے تو گویا وہ ظفر کو نواز رہی ہے، اس پر کرم کر رہی ہے کہ وہ اس تک پہنچی۔

کلاہ گوشۂ دہقاں بہ آفتاب رسید

کے برعکس منظر پیدا ہو گیا۔ شعلہ خوئی اور دل سوزی کے باوجود وہ ظفر کو نوازتی ہے، یعنی اس

میں ادائے معشوقانہ بھی ہے۔ پھر دیکھیے :

خوں خوار و کج ادا و دل آزار و سرفراز

جب اس میں ادائے معشوقانہ ہے تو پھر وہ خوں خوار اور کج ادا بھی ہوگی۔ جن کی جانیں گداز ہوئی ہیں، ان کے لیے خوں خوار اور بناوٹ میں ٹیڑھی ہونے کی وجہ سے کج ادا، کیونکہ جس کی کاٹ سیدھی نہیں پڑتی وہ دل کو آزار پہنچاتی ہے؛ ان لوگوں کے بھی دلوں کو جو اس کی ادا کے کشتہ نہ ہوئے۔ وہ سرفراز ہے کیوں کہ کٹے ہوئے سر ان کی نوک پر بلند ہوتے ہیں۔ وہ سرفرازیوں بھی ہے کہ معشوق کی طرح مغرور ہے، کسی کے سامنے جھکتی نہیں۔ معشوق کا استعارہ قائم ہوتے ہی میر انیس کا تلازمۂ خیال ایک اور رُخ اختیار کرتا ہے :

حاضر جواب، تیز طبیعت، زباں دراز

یہ سب صفات معشوق کی ہیں لیکن تلوار کی بھی صفات یہی ہیں۔ جب غنیم کا حملہ ہوتا ہے تو وہ جواب دینے میں چست اور حاضر ہے، طبیعت کی تیز ہے (دل آزار پہلے ہی کہہ چکے ہیں) اور تلوار چونکہ زبان کی طرح لمبی نوکیلی ہوتی ہے اس لیے زبان دراز بھی ہے۔ چار مصرعے پورے ہوتے ہوتے تلوار کا تلوارپن اور معشوق کی خون خواری ہم آہنگ اور یک جہت ہو جاتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میر انیس کے لیے تلوار کی چمک اور تیزی میں کہیں کوئی خفیف سا جنسی لطف بھی موجود ہے۔ یہ بات اگلے مصرع میں اور کھل جاتی ہے۔

سج اس کی ہے پسندِ جہاں، گو سجی نہ ہو

فارسی الفاظ استعمال کرتے کرتے اچانک تضاد پیدا ہوتا ہے اور سج کا لفظ (بہ معنی سجاوٹ اور بہ معنی وضع قطع) استعمال کر کے سجی کے ساتھ ایہامِ تناسب کی صنعت در آتی ہے، معشوق کی کجی، تلوار کا ٹیڑھاپن، اس کی کج ادائی یعنی خون ریزی اور ظلم کا شوق، سب بے پردہ ہو جاتے ہیں؛ جب بند ختم ہوتا ہے :

معشوق پھر نہیں ہے جو اتنی کجی نہ ہو

معشوق اور کجی میں پھر ایہام تناسب ہے۔ ملحوظ رہے کہ ایہام تناسب کی صنعت مجرد ایہام سے بدیع تر اور بلیغ تر ہوتی ہے، کیونکہ اس میں ان لفظوں کے درمیان ایک ربط بھی ہوتا ہے جن پر ایہام برتا جاتا ہے۔ صاحبِ حدائق البلاغۃ شمس الدین فقیر نے سورۃ رحمٰن کی ایک آیت میں ایہام تناسب کا ورود دکھایا ہے اور لکھا ہے کہ ایہام تناسب میں دو لفظوں کی ضرورت

ہوتی ہے: " دو معنی را بہ دو لفظ ذکر نمایند و یکے ازاں دو لفظ دو معنی داشتہ باشد و معنی دومش را کہ غیر مقصود بود، با معنی لفظ اوّل تناسب یافتہ شود"۔ یعنی ایہام تناسب محض ایہام کے مقابلے میں مشکل تر اور لطیف تر ہوتا ہے۔ میر انیسؔ نے تلوار یعنی معشوق کی کجی اور سج دھج کا ذکر کر کے گویا اس کی ذات کے اصیل (تلوار کے لوہے کے لیے بھی اصیل کا لفظ بولتے ہیں) ہونے کا سامان کر دیا ہے۔ چنانچہ اگلا بند جو بہ ظاہر کسی اور طرح کی فہرست پر مشتمل ہے، دراصل تلوار یعنی معشوق کی ذات یعنی نسل کی اصالت کا ذکر کرتا ہے، لہٰذا وہ پچھلے بند سے پوری طرح مربوط ہے:

پشتہ وہ اس کا اور وہ باریکی خمیر

پشتہ یعنی تلوار کا پچھلا حصّہ، لیکن پشت بمعنی صلب یعنی نطفہ اور ذات کا اشارا موجود ہے جو لفظ خمیر سے مستحکم ہوتا ہے۔ تلوار کے فولاد کو جتنی بار گرم کر کے ٹھنڈا کرتے ہیں وہ اتنی ہی لچک دار اور مضبوط ہوتی ہے۔ اسے خمیر کی باریکی کہتے ہیں۔ خود لفظ خمیر میں نامیاتی نمو کا شائبہ ہے۔ اس طرح تلوار کی ملک گیری اور اس کی معشوقی کا استعارہ آگے بڑھتا ہے:

کس بل میں بے مثال، اصالت میں بے نظیر

کس بل بھی جسمانی استعارہ ہے اور اصالت تلوار اور معشوق دونوں کے لیے مناسب ہے۔ اب تلازمے کا رُخ پھر تلوار کی خوں خوارہ اور جنگ جویانہ صفت کی طرف ہونے والا ہے اس لیے اصالت کا لفظ استعمال ہوا ہے جو اعلا خاندان والوں یعنی جری لوگوں کی صفت ہے۔ اصالت کے معنی ہیں اصیل ہونا، اور یہ بات مشہور ہے کہ اصیل لوگ جری اور بے خوف ہوتے ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ معشوق کے اصیل ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ وہ اصلی معشوق ہے، یعنی ہر طرح معشوق ہے:

جنگ آزما، خراج ستانندہ، ملک گیر

جنگ آزما یعنی جنگ میں حصّہ لینے والا، یا جنگ کو آزمانے والا۔ یعنی لشکر کش اور لشکر کُش۔ یہ چونکہ وہ شکست پہنچانے والی (شکست رساں) ہے اس لیے اس کا تضاد یہ ہے کہ وہ خراج لاتی ہے، شکست لے جانا اور خراج لے آنا ایک ہی فعل کے دو پہلو ہیں، معشوق بھی اپنے حسن کی بنا پر خراجِ عقیدت اور خراجِ وفا وصول کرتا ہے۔ وصول کرنا اسی وقت ممکن ہے جب ملک فتح ہو جائے اس لیے خراج ستانندہ کے بعد ملک گیر کہا:

گیتی نورد ، بادیہ پیما ، فلک میسر

ملک گیر یعنی ملکوں کو فتح کرنے والی - ظاہر ہے جب وہ ملکوں کو فتح کرتی ہے تو روے زمین پر سیر بھی کرتی ہوگی - اس طرح ملک گیر کے بعد گیتی نورد، پھر زمین سے بادیہ یعنی میدان اور پھر میدان سے فلک کی طرف فطری گذران ہے ۔ فلک میسر یعنی فلک کی سیر کرنے والی ، کیونکہ ملک گیری کی صفت کی انتہا یہ ہے کہ برج فلک کو بھی فتح کر لیا جائے - تلوار کی فلک میسری میں، لفظ میسر : قرآن میں رسول اللہ کے معجزۂ معراج کی یاد دلاتا ہے ؛ جہاں مذکور ہے کہ سُبحٰنَ الَّذِی اَسْرٰی بِعَبدِہٖ (پاک ہے وہ ذات جس نے اپنے بندے کو چلوایا) سیر، میسر، سار ، سیّارہ ، سب ایک قبیل کے لفظ ہیں :

اس کا جلال ، خلق میں ، کس پر جلی نہیں

جلال اور جلی میں پھر ایہام تناسب ؛ اور لفظِ جلال بھی معجزۂ معراج کی طرف اشارہ کرتا ہے - جلی کے معنی : واضح ، کھلا ہوا - اس کا متضاد خفی ہے ، جس کے معنی ہیں پوشیدہ ، تلوار کا جلال ، اسی طرح جلی ہے جس طرح فلک میسر ستارے کا ہوتا ہے :

کوچہ وہ کون سا ہے ، جہاں وہ چلی نہیں

چلی میں ایہام ہے ، کیوں کہ چلنا بمعنی سیر کرنا اور چلی نہیں بمعنی تلوار نے اپنا کام نہیں کیا - (تلوار چل گئی) ، کوچہ اور خلق میں مناسبت ظاہر ہے ، جلی اور چلی میں ایہام صوت ہے -

یہ ہیں وہ باریکیاں اور لطیف ربط جو میر انیس نے ان دو بندوں میں پیدا کیے ہیں - ایسا نہیں ہے کہ یہ بند میں نے تلاش کے بعد برآمد کیے ہوں - یہ انیس کا عام انداز ہے - وہ لفظ کے ہر ممکن امکان کو گرفت میں لاتے ہیں - بند کے تمام مصرعوں میں داخلی ربط کا پورا اہتمام اور ان کے معانی میں ارتقا کا پورا خیال رکھتے ہیں - مناسبتِ لفظی و معنوی میں غالب اور (اپنے بہترین لمحوں میں) اقبال کے علاوہ ان کا کوئی ہم سر نہیں - وہ محض فہرست کی خاطر الفاظ نہیں جمع کر دیتے بلکہ یہ دیکھتے ہیں کہ اس فہرست سے جو مکمل تصویر بنتی ہے اس میں پیچیدگی اور تکمیلیت کتنی ہے - ایک طرح کے الفاظ یا ایک جنس کے نام جمع کر دینا خود ایک صنعت ہے جسے تنسیق الصفات کہتے ہیں - لیکن تنسیق الصفات جب تک معنی کی کثرت نہ پیدا کرے محض جوش یا نظیر کی شاعری ہے ، انیس اور غالب کی شاعری نہیں -

اب نظیر کو دیکھیے : بہ ظاہر ان کے یہاں الفاظ کا ذخیرہ وسیع ہے - دیسی الفاظ کے استعمال

نے نظم میں ایک زمینی اور گھریلو زور پیدا کر دیا ہے، محسوس ہوتا ہے کہ شاعر جن لوگوں سے گفتگو کر رہا ہے ان کی زبان اور فہم کی سطح سے واقف ہے اور پھر بھی اس محدود دائرے میں وہ غیر معمولی میل پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ معنی کے ارتقا کا دور دور تک پتا نہیں۔ "بنجارا نامہ" کے دو بند کہیں سے پڑھ لیجیے، آپ نے گویا پوری نظم پڑھ ڈالی۔ الفاظ کی فہرست معنی کی فہرست نہیں بن پائی۔

کیوں جی پر بوجھ اٹھاتا ہے، ان گونوں بھاری بھاری کے
جب موت کا ڈیرا آن پڑا، پھر دونے ہیں بیوپاری کے

دوسرا مصرع محض شعر کو مکمل کرنے کے لیے ہے۔ ورنہ یہ خیال مصرع ترجیع (سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا، جب لاد چلے گا بنجارا) میں موجود ہی ہے۔ تیسرے مصرع میں۔

کیا ساز جڑاؤ، زیور، کیا گوٹے تھان کناری کے

زیوروں اور کپڑوں کے نام نہ گنا کر صرف عمومی صفت بیان کی ہے۔ پہلے مصرع سے ربط قائم ہے۔ لیکن بیچ کا مصرع توجہ کو غیر ضروری طرف لے جاتا ہے۔

کیا گھوڑے زین سنہری کے، کیا ہاتھی لال عماری کے

گھوڑے ہاتھی، سنہری زین اور لال عماری میں ربط ہے اور ان کا ربط پچھلے مصرع سے بھی ہے لیکن خفیف ہے کیونکہ پورے بند میں کوئی ایک واضح تاثر یا تصویر نہیں بنتی بلکہ مختلف چیزوں کے ذریعے مرفہ الحال لوگوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اگلا بند پچھلے بند سے مربوط طریقے پر شروع ہوتا ہے، کیونکہ گھوڑے اور ہاتھی کا تعلق جنگ سے ہے۔

مغرور نہ ہو تلواروں پر، مت پھول بھروسے ڈھالوں کے

پھول اور ڈھالوں میں ضلع کا تعلق ہے (ڈھال پر پھول بنے ہوتے ہیں) لیکن ڈھالوں کے بھروسے پر پھولنا اور تلواروں پر مغرور ہونا عام بیانات ہیں۔ ان میں استعاراتی یا پیکری ربط نہیں ہے۔

ع سب پٹّا توڑ کے بھاگیں گے مُنہ دیکھ اجل کے بھالوں کے

سوائے اس کے کہ "بھالوں" کا ذکر ہے، جس کا تعلق تلواروں اور ڈھالوں سے ہے۔ یہ مصرع ان چاروں مصرعوں میں بالکل اٹمل بے جوڑ ہے۔ اجل کے بھالوں کا مُنہ دیکھ کر پٹّا تڑا کر بھاگنے والے مویشی بھی نہیں ہو سکتے۔ کیوں کہ بھالے سے ذبح کرنا (جس کو "نحر" کہتے ہیں) ہندستان

میں رائج نہیں۔ لہذا یہ بھی فرض نہیں کیا جا سکتا کہ سپاہیوں کو پٹا بندھے ہوتے مویشیوں سے استعارہ کیا گیا ہے۔

کیا ڈبّے موتی ہیروں کے، کیا ڈھیر خزانے مالوں کے

ظاہر ہے کہ مصرع کا ایک حصّہ محض تکرار ہے۔ علاوہ بریں، دولت کا ذکر پچھلے بند میں آچکا ہے، پھر جنگ کے ساز و سامان کا تذکرہ ہے لیکن دولت اور جنگ میں کوئی رشتہ نہیں قائم کیا گیا۔ خزانے مالوں کے ڈھیر، تکراری ہونے کے علاوہ مہمل بھی ہے، کیوں کہ مال بمعنی دولت تو ہے لیکن مالوں کا ڈھیر کوئی زبان نہیں۔

کیا بقچے تاش مشجّر کے، کیا تختے شال دوشالوں کے

بقچے اور تختے میں ربط ہے۔ تاش اور مشجّر کپڑوں کے نام ہیں، شال دوشالے لباس ہیں، اس طرح ربط قائم رکھا گیا ہے۔ لیکن کپڑے اور لباس کو یک جا کرنے کے بجائے صرف لباس یا صرف کپڑے ہوتے تو ربط اور ارتقا میں زیادہ تعلق پیدا ہو جاتا، جیسا کہ میر انیسؔ کا مصرع ہے:

گیتی نورد، بادیہ پیما، فلک مسیر

یہاں الفاظ مربوط بھی ہیں اور ان میں ارتقا بھی ہے۔ نظیرؔ کے یہاں ارتقا کا رنگ نہیں۔

کیا سخت مکاں بنواتا ہے، کھم تیرے تن کا پولا

لاجواب مصرع ہے، کیونکہ مناسبت لفظی اور مناسبت معنوی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ سخت مکاں، بدن کا کھمبا (کھم)، جو کہ پولا ہے؛ لیکن دوسرے مصرع میں محض قبر کے گڑھے کے لالچ نے تلازمہ بدل دیا۔

تو اونچے کوٹ اٹھاتا ہے، واں گور گڑھے نے منہ کھولا

کوٹ بمعنی قلعہ، قلعہ اونچا ہوتا ہی ہے، اونچا کوٹ کہنا فضول ہے۔ پھر مکان کے ساتھ تو کھمبے کی مناسبت ہے لیکن قلعے کے ساتھ مناسبت نہیں کیوں کہ قلعہ اونچی اور موٹی دیواروں پر، نہ کہ کھمبوں پر قائم ہوتا ہے۔ گور گڑھے کی ترکیب جرأت انگیز اور نظیرؔ ہی جیسے غیر رسمی شاعر کا حصّہ ہے۔ اس ترکیب کے لالچ میں پورا مصرع کہا اور اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ اس ترکیب نے مصرع کو زندہ کر دیا ہے۔ حالانکہ گور گڑھے کا منہ کھولنا خیّامؔ سے مستعار یا متاثر معلوم ہوتا ہے لیکن پیکر اس قدر زبردست ہے اور قبر کے اژدہے پن کو جس شدّت سے بیان کرتا ہے وہ خیّامؔ کی دست رس سے باہر ہے۔ رُباعی یوں ہے:

آں قصر کہ بہرام درو جام گرفت   آہو بچہ کرد و روبہ آرام گرفت
بہرام کہ گور می گرفتی ہمہ عمر   دیدی کہ چگونہ گور بہرام گرفت

قبر کا بہرام کو بھینچ لینا اور گور گڑھے کا مُنہ کھولنا، ایک ہی خاندان کے پیکر ہیں؛ حالاں کہ آہو بچہ کرد و روبہ آرام گرفت" کی سرد، غیر جذباتی اور درد ناک لیکن سپاٹ پیکریت کی مثال، نظیر اکبر آبادی کیا، اچھے اچھوں کے یہاں نہیں مل سکتی۔

کیا ریني خندق رند بڑے کیا برج کنگورا انمولا

بحیثیت مجموعی یہ مصرع بہت خوب ہے، کیوں کہ تمام الفاظ قلعے کے تناسبات سے ہیں۔ ریني (چھوٹی دیوار) کے مقابلے میں خندق اور بڑے رند (اونچی دیوار) کے مقابلے میں برج اور کنگورے بہت برمحل ہیں۔ لیکن محض قافیے کی خاطر انمولا لکھ دیا ہے جس کا دور دور تک محل نہیں:

گڑھ، کوٹ، رہکلہ، توپ، قلعہ، کیا شیشہ دارو اور گولہ

اس مصرع میں بھی زیادہ تر الفاظ ایک جنس کے ہیں، اس لیے مصرع کامیاب ہے لیکن قلعے کے بارے میں نظیر پہلے ہی کہہ چکے ہیں، لہذا مصرع کی افادیت (شعری اعتبار سے) مشکوک ہے۔ پھر الفاظ کے استعمال کا شوق انھیں دارو (بارود یا لکڑی کا تختہ) جیسا عمدہ لفظ تو سجھا دیتا ہے لیکن دارو کے خیال سے وہ شیشہ بھی لاتے ہیں جس کا کوئی خاص مصرف نہیں، سوائے اس کے کہ شیشہ کو آئینے کے معنی میں لیا جائے اور آئینہ چونکہ لوہے کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اس لیے اسے لوہا فرض کر لیا جائے۔ یہ توجیہہ کم زور ہے لیکن جو کچھ ہے، یہی ہے۔

جناب ابو محمد سحر کا خیال ہے کہ اصل میں نظیر نے "شیشہ" نہیں بلکہ "سیسہ" لکھا ہوگا۔ اگر ایسا ہے تو دارو (بارود) اور سیسہ (توپ کا گولہ) کی مناسبت قائم ہو جاتی ہے اور یہ مصرع کی خوبی ہے۔ لیکن "سیسہ" بمعنی "توپ کا گولہ" دیکھنے میں نہیں آیا۔ "دارو سیسہ" ضرور بولتے ہیں۔ بہر حال "سیسہ" کی قرأت "شیشہ" سے یقیناً بہتر ہے۔

مندرجہ بالا تقابلی مطالعے سے یہ بات صاف ہو گئی ہو گی کہ نظیر کے یہاں الفاظ کا تنوع اور کثرت محض مشینی ہے۔ اس میں تخلیقی تنوع اور رنگارنگی بہت کم ہے۔ کثرتِ الفاظ کے باوجود انھیں میر انیس وغیرہ کے مقابلے میں نہیں رکھا جا سکتا اور نہ ان کی طرح کا شاعر کہا جا سکتا ہے۔ ممکن ہے موضوعات کی ریل پیل اور عام انسانی تجربات کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی

کی بنا پر نظیر کو پورا آدمی فرض کیا جا سکتا ہو۔ لیکن وہ پورے شاعر تو کیا اچھے شاعر بھی نہیں ہیں کیوں کہ وہ سارے مناظر کو سپاٹ، یک رنگ اور تجربے کی گہرائی سے معرّا دیکھتے ہیں دیسی الفاظ، الفاظ میں تصرّف، نئے فقروں کے گڑھنے پر قادر و ماہر ہیں۔ لیکن یہ صفات کم و بیش پرانے قصّہ گویوں کے بھی مل جاتی ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ میں تصرّف اور نئے میل پیدا کرنے کی جبلّت کسی تخلیقی تناو کی طرف نہیں لے جاتی۔ تخلیقی تناو سے میری مراد یہ نہیں کہ شعر میں بڑی شدّتِ احساس ہو اور اس کو پڑھ کر گھبراہٹ یا خوف یا جوش پیدا ہو جائے تخلیقی تناو سے میری مراد صرف یہ ہے کہ شاعر کو الفاظ کی اندرونی کیفیتوں کا علم ہو۔ شعری اظہار کے وقت تین طرح کے امکانات ہوتے ہیں، جو مختلف ادوار میں مختلف شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ گریہم ہف Graham Hough نے اس کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ہم کسی ایک شاعر کے غنائی اظہار کو نہ صرف نفسیاتی روحانی ارتقا کا ریکارڈ فرض کر سکتے ہیں بلکہ اسے وہ واقعی اور حقیقی ذریعہ بھی سمجھ سکتے ہیں جس کے ذریعے وہ غنائی اظہار عمل میں آیا ہے۔ نفسیاتی روحانی ارتقا کے اپنے قوانین ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی عمومی حکم لگانا مشکل ہے... لیکن کسی مخصوص طرز میں قائم رہنے کے نتیجے میں آخر کار ایک کرائسس پیدا ہوتی ہے... اور ایسی نفسیاتی روحانی رکاوٹ کے صرف تین حل ہو سکتے ہیں: انقطاعِ ذہنی (طبّی اصطلاح میں) یعنی دماغ کا ماؤف ہو جانا اور جنون یا بصیرت اور تجربے کی نسبتاً نچلی سطح پر دوبارہ خود کو مجتمع اور متحد کرنا یا مختلف اور متناثر عناصر کو کامیابی کے ساتھ انفرادیت بخشنا، جس کے ذریعے ایک زیادہ ہمہ گیر تجربہ یا بصیرت کی بلند تر سطح حاصل ہو۔

ظاہر ہے کہ غالب اور بیدل جیسے شعرا تیسری صف میں آتے ہیں اور نظیر کے یہاں پہلی منزل بھی نہیں آتی۔ وہ صرف دیکھ کر خوش ہو لیتے ہیں۔ جلد کو کھرچ کر گوشت کا رنگ چکھنا ان کے بس کے باہر ہے۔ ان کی جنسی شاعری بھی محض پستانوں، رانوں، چوما چاٹی، گلے سے لگانے اور زوشِ فعلیاں کرنے سے آگے نہیں جاتی:

چمن سا کھل گیا یارو، مرے کوٹھے کے زینے پر
ہوئی پنکھوں کی مارا مار، گرمی کے پسینے پر
لگے پھر عیش و عشرت جب تو ہونے اس قرینے پر
کبھی بوسہ، کبھی انگیا پہ ہاتھ اور گاہ سینے پر
لگے لٹنے مزے کے سنگترے اور بیر آندھی میں

(آندھی)

گر تم برا نہ مانو، تو ایک بات میں کہوں
یہ تو کسی کا تم نے چرایا ہے سنگترا
تم توڑتی تھیں، آن پڑا اس میں باغباں
انگیا میں اس کے ڈر سے، چھپایا ہے سنگترا

(سنگترا)

کیا دل کو اچھی لگتی ہیں، ان خوش قدوں کی، آہ
یہ پیاری پیاری بولیاں، یہ گاتیں ٹھیک ٹھیک
مُنہ میں طمانچے چھاتی میں گھونسا، کمر میں لات
کیا کیا ہوئی ہیں یہ مجھ پہ عنایاتیں ٹھیک ٹھیک

(غزل)

ہوں کیوں نہ بتوں کی ہم کو دل سے چاہیں
ہیں ناز و ادا میں ان کی، کیا کیا راہیں
دل لینے کو، سینے سے لپٹ کر، کیا کیا
ڈالے ہیں گلے میں، پتلی پتلی باہیں

(رُباعی)

بلراج کومل نے شاد عارفی کے بارے میں اچھی بات کہی ہے کہ ان کے یہاں جنس کے بیان میں چٹخارے کی سی کیفیت زیادہ ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ شاد عارفی اصلاً جنسی طور پر ایک ناآسودہ شخص تھے۔ نظیر اکبر آبادی نے جنسی لذتوں کے تمام پہلوؤں کو برتا ہے لیکن ان کے یہاں نوجوان لڑکوں کا ذکر زیادہ ہے اور ان سے چھیڑ چھاڑ، ان کو ورغلانے، ان کو پھسلا کر راہ پر لانے کی باتوں کی تکرار جس سے مجھے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نفسیاتی طور پر نارمل تھے اور بالغ

تجربہ کاریا well adjusted لوگوں کی طرح (مثلاً میر کی طرح)، جنس کا تصور نہیں کرسکتے تھے
عورت کا ذکر کرتے ہی یا نام سنتے ہی ان کے مُنہ میں پانی آجاتا ہے اور وہ فوراً معانقے، بوسے
وغیرہ کا ذکر کرنے لگتے ہیں اور بے چین ہو اُٹھتے ہیں ؎

نازبیا، انداز نرالا، چتون آفت، چال غضب
سینہ ابھرا صاف ستم، اور چھب کا قہر یگانہ ہے

ایسے کم بخت ہوئے ہاتھ ہمارے ہیہات ایک دن اس کی کمر کے نہ کمر بند ہوئے
نہ بولا مُنہ سے ہرگز، دیکھ کر وہ خوش دلی میری مگر کچھ کچھ تبسم کی شکر لب سے لگا ملنے
وہ پہنا کرتی تھی انگیا، جو سرخ لاہی کی لپٹ کے تن سے وہ تر ہوگئی پسینے میں
سراپا موتیوں کا، پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
کہ کچھ وہ خشک موتی، کچھ پسینے کے وہ تر موتی
ہمارے پاس وہ آیا، تو کھول کر آغوش یہ چاہا، جاویں ہم اس سے بہ انکسار لپٹ
وہیں وہ دور سرک کر، عتاب سے بولا ہمارے ساتھ، نہ ہوکر تو بے قرار، لپٹ
ہمیں جو چاہیں تو، لپٹیں نظیر اب ورنہ تو چاہے لپٹے سو ممکن نہیں ہزار لپٹ
کلائی ہم نے جو پکڑی بچک گیا ہم دم
وہ اس کے دستِ نزاکت نشان کا تعویذ
وہ کفِ پا، ہم نے سہلائی ہے، ہے نازک نرم نرم
کیا جتاتی ہے تو اپنی نرمی، اے مخمل ہمیں

یہ اشعار غزلوں کے ہیں، نظموں میں بات اور بھی واضح ہے ؎

یکایک دیکھ کر مجھ کو، وہ چنچل نازنیں بھرمی
ادھر میں نے بھی دیکھا خوب اس کو کرکے بے شرمی
کہوں کیا کیا، میں اُس کی اب نزاکت واہ اور نرمی
ہوئی یاں تک اسے میری نگاہِ گرم کی گرمی
کہ دست و پا میں اس کے دیر تک مَلی گئی مہندی
(خمسہ دیگر، کلیات صفحہ ۲۱۵)

انگیا کے حسن کی، جو نظر آگئی بھڑک
اک آگ، دل کے بیچ گئی، اس گھڑی بھڑک
سورج کی اب جھمک کہوں، بجلی کی یا چمک
آنکھوں میں میری، صبح قیامت گئی جھمک
سینے سے اس پری کے، جو پردہ الٹ گیا
(خمسۂ دیگر، کلیات صفحہ ۲۲۵)

اس نے بھی میری ضد سے گریباں لیا تھا چیر
میں نے بھی اس کی کرتی کی پھاڑی کئی دھجیر
پھر تو وہ ہنس کے میرے گلے لگ گئی شریر
آخر اسی بہانے ملا یار سے نظیر
کپڑے بلا سے پھٹ گئے سودا تو پٹ گیا
(خمسۂ دیگر، کلیات صفحہ ۲۲۶)

اس سینے کا وہ چاک ستم، اس کرتی کا تزیب غضب
اس قد کی زینت، قہر بلا، اس کافر چھب کا زیب غضب
ان ڈبیوں کا آزار برا، ان گیندوں کا آسیب غضب
وہ چھوٹی چھوٹی سخت کچیں، وہ کچے کچے سیب غضب
انگیا کی بھڑک، گوٹوں کی جھمک، بندروں کی کساوٹ ویسی ہی
(پری کا سراپا)

بار بار ایک ہی طرح کا بیان تقریباً ایک ہی طرح کی زبان میں سنتے سنتے اکتاہٹ بلکہ گھبراہٹ پیدا ہونے لگتی ہے۔ "پری کا سراپا" یہ ایک نظم سب باتیں کہ دینے کے لیے کافی تھی اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ اپنی طرح کی اردو میں بے نظیر نظم ہے۔ لیکن مجموعی رویہ قبل از بلوغ کی پیچیدہ، داخل بینی اور جذباتی گہرائی یا شدت سے عاری ہونے کی وجہ سے غیر شاعرانہ اور داستانی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نظیر داستان گو یا قصہ گو اچھے بن سکتے تھے۔ شاعری ان کے لیے محض تفنن تھی، وہ اس کی بلندیوں اور پیچیدگیوں دونوں سے اکثر بے گانہ رہے۔ نظیر نے بہت سی نئی باتیں ضرور شروع کیں: معشوق کو بے تکلف عورت کی طرح بیان کرنا،

ضمائر اور افعال میں مونث استعمال کرنا، زندگی کے روزمرہ مظاہر سے بے محابا لگاو رکھنا، اینٹی غزل اور ریختی کے انداز اختیار کرنا؛ یہ سب ان کے قابلِ ذکر کارنامے ہیں۔ مشاہدے اور تجربے میں مذہب، ملت، قوم، عقیدے کی قید نہ رکھنا؛ جانوروں سے دل چسپی؛ یہ چیزیں ایسی ہیں جن کی بنا پر ان کو بھولنا مشکل ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ کبھی کبھی وہ قبل از بلوغ کا جامہ اتار، یا رسمی فارسیت کو ترک کر کے، زندگی اور ذات کے مابعد الطبیعیاتی مظاہر کی طرف مائل ہو جاتے تھے۔ مثلاً یہ شعر بھی نظیر کے ہی ہیں:

یوں تو ہم کچھ نہ تھے، پر مثلِ انار و مہتاب — جب ہمیں آگ لگائی تو تماشا نکلا
اک دم کی زندگی کے لیے مت اٹھا مجھے — اے بے خبر میں نقشِ زمیں کی نشست ہوں
گہ چشم اٹھا رخ پر مرآت لقا ہونا — گہ سر بہ گریباں ہو ہم چشم حیا ہونا
گرم یاں یوں تو بڑا حسن کا بازار رہا — میں فقط ایک دکاں ہی کا خریدار رہا

کوچے میں اس کے اکثر، کہتے ہیں یاں سے اُٹھیے
پر ہم سے دل ہے کہتا، مت خوفِ جاں سے اٹھیے

جو مے خانے میں جا کر، ایک جام مے پیا ہم نے
تو جس جا خشت پائے خم تھی، واں سر رکھ دیا ہم نے

اگر انکار کی لذّت کو ہم سمجھیں تو پھر یارو
اسی انکار کے پردے میں پھر اقرار ہو پیدا

اس طرح کے اشعار بہت نہیں، لیکن اتنے کم بھی نہیں ہیں کہ ان کو نظر انداز کیا جا سکے۔ استعارہ اور پیکر سے عموماً بے بہرہ ہونے کی وجہ سے، نظیر کے مابعد الطبیعاتی ابعاد پوری طرح نمایاں نہیں ہوتے۔ لیکن موجود ضرور ہیں۔ اسی طرح اُن کی فارسیت اگرچہ بہت وسیع اور شعر کے جوہر میں پیوست نہیں ہے (جس طرح سودا، درد، میر، غالب، انیس اور اقبال کے یہاں) لیکن اتنی سرسری بھی نہیں ہے کہ اس کو نظر انداز کیا جا سکے۔ عام طور پر ہمارے نقادوں نے انھیں روزمرہ کی بولی کا شاعر کہا ہے، یہ درست نہیں۔ نظیر جب چاہتے تھے فارسیت کا عمل دخل بھی قبول کر لیتے تھے۔ مثال کے طور پر:

اے بے خبر میں نقشِ زمیں کی نشست ہوں

ایسا مصرع نہیں ہے جو ہم سمجھا سکیں۔ نقش کے ایک معنی "طاقت" کے بھی ہیں اور صاحب

"بہارِ عجم" کے مطابق "نقش نشستن" کے معنی ہیں: "ملک میں نظم وضبط پیدا کرنا"۔ اب شعر کی معنویت کہیں سے کہیں پہنچ گئی۔ ہمارے سہل انگار نقادوں نے نظیر کی اس صفت کو نظر انداز کر دیا، لیکن ان کو بڑا شاعر کہنے کی دھن میں کثیر الاشعاری اور معیاری شاعری کا فرق بھی نظر انداز کر دیا۔ خشت پائے خم پر سر رکھ دینا جو مندرجہ ذیل مصرع میں ہے:

تو جس جا خشت پائے خم تھی واں سر رکھ دیا ہم نے

نظیر کے یہاں محض سپردگی اور مے نوشی سے شغف اور صوفیانہ اصطلاح کی مے نوشی کی عظمت کا اعتراف ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خشت خم کی ترکیب بھی ہما شما کے بس کی نہیں، لیکن اسی کو میر کے یہاں دیکھیے:

جھومے ہے بید جائے جوانانِ مے گسار　　بالائے خم ہے خشت سر پیر مے فروش

مے فروش کے سر سے خشت خم کا کام لینا، ایسا بھیانک پیکر ہے کہ گاٹ فریڈ بن Gottfried Benn جیسے شاعر کے یہاں بھی نہ ملے گا۔ نظیر کی کیا حقیقت ہے۔ پھر بھی نظیر ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم حصہ ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں۔

(۱۹۶۹)

اُردو شاعری پر انیسؔ کا اثر

کسی شاعر سے متاثر ہونا ایک پیچیدہ اور بڑی حد تک پُر اسرار عمل ہے ۔ یہ بھی ممکن ہے کہ تاثر قبول کرنے والا شاعر خود اس بات سے بے خبر ہو کہ اس نے کسی شاعر کا اثر حاصل کیا ہے ۔ لیکن تقلید ایک نسبتاً کم پیچیدہ کارگزاری ہے ۔ مقلد کو اگر ہمیشہ نہیں تو اکثر اس بات کا احساس رہتا ہے کہ وہ کسی شاعر کی تقلید کر رہا ہے ۔ نقّالی ان دونوں کے مقابلے میں پست تر اور بڑی حد تک بے روح عمل ہے ۔ نقّال کو اچھائی برائی کا شعور نہیں ہوتا ۔ وہ اپنے ماڈل شاعر کے رنگ کو پوری طرح اپنانے کی دھن میں تنقیدی انتخاب اور ذاتی سوجھ بوجھ سے دست بردار ہو جاتا ہے ۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی شاعر سے متاثر ہونا بڑی حد تک تخلیقی اور ایک محدود حد تک تنقیدی عمل ہے ۔ تقلید بڑی حد تک تنقیدی اور ایک کم تر اعتبار کا تخلیقی کارنامہ ہے اور نقل میں نہ تخلیقی شعور ہوتا ہے اور نہ تنقیدی ۔ تمام دنیا کے ادب میں تقلیدی شاعری کو ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے ۔ لیکن شرط ہمیشہ یہی رہی ہے کہ جس شاعر کی تقلید کی جائے اور جو شاعر تقلید کرے دونوں اوسط سے اوپر درجے کے ہوں ۔ یہ تقلیدی روایت کی وسعت اور مضبوطی کا ہی نتیجہ ہے کہ اُردو فارسی میں غزلیات ، قصائد اور مثنویات کا اتنا بڑا دفتر اکٹھا ہو سکا ۔ تقلیدی شاعری پر استہزائی نگاہ ڈالنے والے نقّاد یہ بھول جاتے ہیں کہ (مثلاً) سوداؔ کے اکثر قصیدے فارسی شعرا کے مشہور قصائد کی تقلید میں ہیں اور میر انیسؔ نے اپنے بزرگ مرثیہ گویوں ، علی الخصوص میر خلیق کی تقلید کی تھی ۔ خود میر انیسؔ کی بدقسمتی یہ تھی کہ اُن کے بعد اُن کے نقّال تو ہوئے لیکن مقلّد کوئی نہ ہوا ۔ ان کے بعد مسدّس کی ہیئت کو بہت جلد زوال آگیا اور مرثیہ گوئی تقریباً ختم ہو گئی ۔ یہ بات سب جانتے ہیں ۔ لیکن اس کی وجہ کیا ہے ، اس پر غور نہیں کیا گیا ۔ مرثیے اور مسدّس

کے زوال کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ میر انیس کے بہت کم مقلد قابلِ ذکر شاعر تھے۔ سب تقریباً یا کاملاً نقال تھے، ورنہ خود مسدس کی صنف میں اتنی دل کشی اور مرثیہ کے ساتھ اُس کا تعلق اتنا زبردست ہے کہ میر انیس کے بہت بعد بلکہ ہمارے عہد تک مرثیہ لکھنے کی تقریباً تمام سنجیدہ کوششیں مسدس سے دامن کش نہ ہو سکیں۔ جوش، سردار جعفری اور وحید اختر کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ خود جوش یا سردار یا وحید اختر، اور ان سے بھی بہت زیادہ میر عشق سنجیدہ مرثیہ گویوں کی فہرست میں شامل کیے جانے کے قابل ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی نے بھی میر انیس کا تخلیقی اتباع نہیں کیا ہے۔ میر عشق نے مرثیہ گوئی کے فن اور اصول کی طرف ہی توجہ کی، لیکن یہ تمام تر توجہ بندشوں کو سخت تر اور قواعد کو تنگ تر کرنے پر ہی صرف ہوئی۔ مہذب لکھنوی نے میر عشق کے مراثی "آثار عشق" کے عنوان سے مرتب کیے ہیں۔ اس کی جلد اول کے دیباچے میں کہا گیا ہے کہ "نظم کی قید وہ قید ہے کہ جس قدر اس کی سختی بڑھتی جاتی ہے اسی قدر اس کی دل کشی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے"۔ آگے کہا گیا ہے کہ میر عشق نے "نظم کی عام قیدوں میں مزید اضافہ کیا ہے"۔ ان اضافی قیود میں سرِفہرست یہ اصول ہے کہ مسدس کی بیت کو اوپر کے چار مصرعوں کو تابع رکھا جائے۔ اگر اوپر کے مصرعوں میں "ہم" کی ضمیر آئی ہے تو بیت میں جمع متکلم کی ہی ضمیر ہونا چاہیے۔ قافیے میں ایطائے خفی کو بھی ایطائے جلی کی طرح قبیح قرار دینا اور حروفِ اصلی کی تخفیف کو اس درجہ ناجائز بتانا کہ دیسی الفاظ میں بھی ان کی تخفیف عیب سمجھی جائے۔ یہ میر عشق کے چند مزید کارنامے ہیں۔ اُن کے مبصر کا کہنا ہے کہ اپنے اُوپر ان قیود کے عائد کر لینے کے نتیجے میں میر عشق کا کلام بے لُطف ہو جاتا تو کچھ عجب نہ تھا۔ لیکن (بقول مبصر) "باوجود ناقابلِ برداشت احتیاط کے بھی اُن کے کلام میں شگفتگی اور تاثیر کی کمی نہیں پائی جاتی"۔ ظاہر ہے کہ یہ محض خوش عقیدگی ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ اگر میر عشق نے میر انیس کی حقیقی تقلید کی ہوتی تو زبان کے بارے میں ان کا بھی رویّہ میر انیس کی طرح تخلیقی، بے تکلف اور نسبتاً بے باک ہوتا۔ لُطف یہ ہے کہ میر عشق کا اسکول خود کو میر انیس سے الگ سمجھتا تھا لیکن امتیاز کی بنیاد زیادہ تر اسی بات پر تھی کہ میر عشق نے میر انیس کے مقابلے میں بہت زیادہ قیود و بند اختراع کیے۔ ان قیود کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ مرثیہ متحجر fossilized ہو کر رہ گیا۔ میر عشق چونکہ اوسط سے اُوپر شاعرانہ صلاحیت کے آدمی تھے اس لیے وہ اپنے ضابطوں کو ایک حد تک سہار گئے[1]۔ لیکن اُن کے بعد یہ بھی ممکن نہ ہو سکا۔

[1] فٹ نوٹ اگلے صفحہ پر۔

ارونگ بیبٹ Irving Babbit نے ایک بڑی گہری بات کہی تھی کہ "یونانی ادب اپنے بہترین لمحات میں ایک طرح کی تخلیقی تقلید ہے۔" ایلیٹ جو بیبٹ کا شاگرد تھا اس نے اس کلیے کی روشنی میں اپنا شہرہ آفاق نظریہ وضع کیا جو اس کے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں تفصیل سے بیان ہوا ہے۔ وہ کہتا ہے "جب ہم کسی شاعر کے ساتھ غیر جانب داری سے معاملہ کریں گے تو اکثر یہ دیکھیں گے کہ اس کے کلام کے نہ صرف بہترین بلکہ سب سے زیادہ انفرادیت آمیز حصے شاید وہی ہوں جن میں شعرائے گذشتہ جو اس کے اجداد ہیں، اپنی لافانیت کا اظہار سب سے زیادہ جوش اور قوت سے کرتے ہیں۔" اس سے مراد یہ ہے کہ شعرائے گذشتہ کا اثر اور ان کی تقلید ایک صحت مند اور ضروری روایت کا حصہ ہیں۔ اسی اعتبار سے ہم عصر شعرا کا بھی ایک دوسرے سے اسی قسم کا معاملہ ممکن ہے۔ گزشتہ اور ہم عصر دونوں طرح کی شاعری کی تقلید کرنے والے یا غیر شعوری طور پر بھی اثر قبول کرنے والے شاعر کے ساتھ کئی طرح کی مشکلیں بھی ہوتی ہیں۔ بعض نفسیاتی نقادوں نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اثر پذیری یا تقلید ایک طرح کی نیوراسس پیدا کرتی ہے۔ ہیرلڈ بلوم اسی قسم کا ایک نقاد ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعرانہ اثر ہمیشہ سے ایک طرح کی لعنت ہی رہا ہے، یعنی شاعر کے لیے اس نے جتنے مسائل پیدا کیے ہیں ان سے بہت کم حل کیے ہیں۔ بلوم یہاں تک کہہ گیا ہے کہ کسی بھی نظم کا وجود ہی نہیں ہے جب تک کہ اسے شعرائے گذشتہ کے اثرات کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔ اس لیے تنقید دراصل ان گم شدہ یا پوشیدہ شاہراہوں کو دریافت کرنے کا عمل ہے جو ایک نظم کو دوسری سے ملاتی ہیں۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ شاعرانہ اثر ایک طرح کا Anxiety Principle ہے۔ شاعر اپنے پیش روؤں کے احساس سے بوجھل رہتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ ان کے کارناموں کے تعلق سے اس کا اپنا کارنامہ کیا ہے۔ کیا اس کے لیے نئی بات کہنے کی جگہ بچ رہی ہے کہ نہیں؟[1] یا محض اس وجہ سے کہ وہ اس کے پہلے ہو گئے ہیں خود اس کے

پچھلے صفحہ کا فٹ نوٹ: اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ میر عشق کے بہترین مرثیے "در حال زعفر جن" کا پہلا ہی مصرع "عروج اے مرے پروردگار دے مجھ کو" ان کے اصول عدم تخفیف کی نفی کرتا ہے کیونکہ "مرے" کی یائے مجہول دب رہی ہے۔ بالآخر میر عشق نے اس کی جگہ ایک پھسپھسا مصرع "عروج خالق لیل و نہار دے مجھ کو" مروج کرنا چاہا لیکن کامیابی نہ ہوئی۔

[1] یہاں ایک پرانے عرب شاعر کا قول یاد آتا ہے کہ قدما نے ہمارے لیے میدان ہی کیا چھوڑا ہے، جس میں ہم تگ و تاز کریں۔

فن کا سقوط ہو گیا ہے ؟ انھوں نے کہاں کہاں غلطی کی، کہاں کہاں گم راہ ہوتے، کس کس طرف ان کی مساعی مشعل راہ ہیں اور کس کس طرف خطرناک ؟ اس کشاکش اور بے چینی میں اکثر شعرا اپنی اصل صلاحیتوں کا خون بھی کر دیتے ہیں۔ میر عشق کی مثال ایسی ہی ہے۔ اس فکر میں کہ وہ انیس کے سامنے کس طرح ٹھہر سکیں، انھوں نے شعر پر نئی نئی بندشیں عائد کر دیں۔ متروکات کی فہرست میں اچھا خاصا اضافہ کیا۔ طرح طرح کی خوش رنگ لیکن سخت کتابی قاعلے سے مخدوش تراکیب (مثلاً بچشم نم، تا بہ محشر، بہ آہ وزاری وغیرہ) سے احتراز کیا۔ بیگماتی اور عامیانہ الفاظ (مثلاً بھیا، ماں جایا، چھاتی، بے کلی، بیہڑ، ندی وغیرہ) جن سے میر انیس کو عار نہ تھا میر عشق نے اپنے اوپر ناجائز قرار دیے۔ ہیرلڈ بلوم کا اصولِ بے چینی ہر جگہ درست ہو یا نہ ہو لیکن میر عشق کے اوپر پوری طرح صادق آتا ہے۔ اگر وہ اس کشاکش کے اس درجہ شکار نہ ہوتے تو ممکن تھا کہ میر انیس کا اثر دیر تک قائم رہتا اور مرثیہ و مسدس کا چراغ اتنی جلدی نہ جھلملا جاتا۔

میر عشق میں قوتِ اظہار اور قوتِ تخیل دونوں کی کمی نہ تھی۔ وہ میر انیس کی طرح استعاراتی اور پیکری ذہن تو نہ رکھتے تھے لیکن جزئی صورتِ حال کا احاطہ وہ محض بیانیہ کے بل بوتے پر کر لیتے تھے۔ یہ قوت بہت کم لوگوں کو نصیب ہوئی۔ بہرحال اس بات کے باوجود کہ حالی نے میر انیس کے مراثی کو استحسان کی نظر سے دیکھا اور ان کے مطالعے کو سودمند بتایا اور اس بات کے بھی باوصف کہ شبلی کی "موازنۂ انیس و دبیر" اردو کی مشہور ترین تنقیدی کتابوں میں سے ایک ہے اور اس میں پلہ انیس کی طرف یقیناً جھکا ہوا ہے، میر انیس کا اثر ہماری شاعری میں خال خال جگہ نظر آتا ہے اور موازنے کے بعد، جسے لکھے ہوئے آج کوئی ستر برس ہو لیے ہیں، میر انیس پر ایک بھی قابلِ ذکر کتاب نہ لکھی گئی۔

میر انیس کے کلام کی تقلید کم ہونے کی وجہ سے (یا اس کے باوجود) کم تر درجے کے شعرا ان کی نقل کرتے رہے۔ لیکن اس سلسلے میں قابلِ غور بات یہ ہے کہ اقبال، جوش یا ترقی پسند شعرا کے کلام میں زورِ بیان، بلندیِ آہنگ، زور شور کی مثالوں کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کہ یہ میر انیس کے اثر کی دلیل ہیں، دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ اقبال کی بلند آہنگی اور طرح کی ہے۔ اس میں معنی کو دخل ہے اور جہاں معنی کو دخل نہیں (یعنی "شکوہ" اور "جواب شکوہ") وہاں اگرچہ مسدس کی ہیئت موجود ہے لیکن بلند آہنگی ہی نہیں ہے۔ "شکوہ" کا آغاز ہی بہت انفعالی

لہجے میں ہے ؎

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں فکرِ فردا نہ کروں محوِ غمِ دوش رہوں

اس حد تک تو ایک ولولہ نظر آتا ہے جس میں نوبنیہ آوازوں کی جھنکار ہے (حالاں کہ یہ جھنکار بھی قافیے کی شین سے متاثر ہے) لیکن اگلے شعر میں شکوے کا جواز پیدا کرنے کی کوشش انفعالیت کی دلیل فراہم کرتی ہے ؎

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

بیت تک پہنچتے پہنچتے انفعال اور اعتذار کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے، یہاں تک الفاظ بھی اسی مفہوم کے آ گئے ہیں ؎

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

خاکم بدہن نے جرأت آموزی اور تابِ سخن کے دعوے کو خاک میں ملا دیا۔ دوسرے مسدسات، مثلاً "آفتاب" (اور یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ اقبال کے اکثر مسدسات اوائل مشق کی یادگار ہیں، جب انھوں نے اپنا مخصوص پُرجلال آہنگ پوری طرح دریافت نہیں کیا تھا، اور ان کی شاعری میں غیر استعاراتی تعمیم کی بھرمار تھی) میں میر انیس کی طرح کے حرکی پیکروں اور تخلیقی رعایتِ لفظی کا نام و نشان بھی نہیں ہے۔ پہلا بند یوں ہے ؎

شورشِ مے خانۂ انساں سے بالاتر ہے تو زینتِ بزمِ فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو

ہو دُرِ گوشِ عروسِ صبح وہ گوہر ہے تو جس پہ سیمائے افقِ نازاں ہو وہ زیور ہے تو

صفحۂ ایام سے داغِ مدادِ شب مٹا
آسماں سے نقشِ باطل کی طرح کوکب مٹا

بیت میں معنی خیز استعارہ سر نکالتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن اُوپر کے مصرعے صرف روایتی دھوم دھام والے عمومی فرضی تشبیہی بیانات پر مبنی ہیں اور جوش کی یاد دلاتے ہیں۔ اس طرح دیکھیے تو اقبال کی منزلِ اوّل اور جوش کی معراج یک جا نظر آتی ہیں۔ جوش صاحب کی "آوازِ شاعر" سُنیے۔ نظم ۱۹۳۳ کی ہے جب وہ اپنے شباب پر تھے ؎

شہد میری گفتگو ہے سانس ہے میری گلاب نطق سے میرے نمایاں ہے تخیل کا شباب

پیکرِ خاکی ہوں لیکن وہ طلسمِ آب و تاب جس کے ہر ذرّے میں گردش کر رہا ہے آفتاب

ڈالتا ہوں پرتو گلشن خس وخاشاک پر
عرش کی مہریں لگاتا ہوں جبین خاک پر

صبح کو غنچوں میں در آتی ہے جب پہلی کرن / مجھ سے شبنم کی زباں ہوتی ہے سرگرم سخن
چاندنی میں جب جھلک اٹھتا ہے برگ یاسمن / عشق ہوتا ہے مری محفل میں صدر انجمن

زمزمے سنتا ہوں شب کی محفل خاموش میں
حسن آجاتا ہے تاروں سے مرے آغوش میں

اس لفظی تام جھام میں معنی تو کیا، مفہوم کا بھی پتا نہیں۔ استعارہ اور اس کے لوازمات گھن گرج کی فضا میں دم توڑتے نظر آتے ہیں۔ مبالغہ زور پر ہے۔ لیکن مجرد مبالغہ شاعری کا صرف شائبہ رکھتا ہے۔ مبالغے میں استعارے کا جوہر ضرور ہوتا ہے۔ لیکن جب تک استعارہ واضح نہ ہو، یا پھر تعلیل کی کیفیت نہ ہو مبالغہ پست درجے کی شاعری کو خلق کرتا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی وقت نمایاں ہوتا ہے جب اسے مقصد کے لیے استعمال کیا جائے اور اس کا بہترین مقصد رعایت لفظی یا حسن تعلیل ہے۔ اس کی مثال دیکھنا ہو تو میر کے قصائد میں بے لطف، بے مقصد مبالغہ اور سودا یا غالب اور ذوق کے یہاں بامقصد (یعنی رعایت لفظی اور حسن تعلیل کا حامل) مبالغہ ملاحظہ ہو۔ میر کہتے ہیں ؎

لقمۂ ظلم نہیں بچتا عدالت میں تری / باز ننگی ہوئی چڑیا کے تیئں دے ہے اگل

سودا کو اسی زمین میں سنیے: ؎

جوش روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں / شاخ میں گاو زمیں کی بھی جو پھوٹے کونپل

خاک اور زمین اور شاخ کی رعایت اور روئیدگی کے جوش کی دلیل کے لیے گاو زمین کے سینگ سے کونپل پھوٹنے کا ذکر اس سیاق و سباق میں رکھیے کہ برسات میں بعض جانوروں کے سینگ سبزی مائل ہو جاتے ہیں۔ بہرحال جوش اور اقبال کے مسدسات کو انیس سے کوئی علاقہ نہیں۔ میر انیس کے فخریہ اور رجزیہ بند اگرچہ مبالغے اور لفظی دھوم دھام سے بھرے ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں حسن تعلیل، رعایت لفظی یا کوئی معنوی پہلو یا کم سے کم حرکی پیکر مبالغے میں اس طرح سموئے ہوتے ہیں کہ بہترین شاعری کی شان پیدا ہو جاتی ہے ؎

یہ گرز میل راہ سفر ہے ترے لیے / دست اجل ترا یہ تبر ہے ترے لیے
برچھی کا پھل قضا کا ثمر ہے ترے لیے / کالی بلا تری یہ سپر ہے ترے لیے

ضربت نہ چل سکے گی جو ماریں گے ہم تجھے
بے آبرو کرے گی یہ تیغِ دو دم تجھے

یہ میر انیسؔ کے بہترین کلام کا نمونہ نہیں ہے۔ لیکن نمائندہ ضرور ہے۔ کیوں کہ اس میں ان کی خوبیاں اور کمزوریاں دونوں نمایاں ہیں۔ رعایتِ لفظی، تجنیس، استعارہ اور کنایہ سب موجود ہیں۔ انھیں اجزا کی وجہ سے معمولی تعلّی میں اصلی شاعری کا رنگ آگیا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں مبالغہ بہت زیادہ نہیں ہے، لہٰذا ایک ایسی مثال دیکھیے جس میں مبالغہ بہت نمایاں ہے ؎

تھا فوجِ قاہرہ میں تلاطم کہ الحذر — تھیں موج کی طرح سب اُدھر کی صفیں اُدھر
چکّر میں تھی سپاہ کہ گردش میں تھا بھنور — پانی میں تھے نہنگ اُبھرتے نہ تھے مگر
فوجیں نقطہ نہ بھاگی تھیں مُنہ موڑ موڑ کے
دریا بھی ہٹ گیا تھا کنارے کو چھوڑ کے

پہلے مصرع میں لفظ تلاطم کے ذریعے پانی اور لہروں کا تلازمہ قائم کیا گیا ہے اور بقیہ تمام مصرعوں میں پیکر، تعلیل، تشبیہ، رعایتِ لفظی سب اسی رعایت سے موجود ہے۔ رعایتِ لفظی کا عالم یہ ہے کہ چکّر اور بھنور، نہنگ اور مگر کی واضح رعایتوں کے علاوہ تلاطم، موج، بھنور، گردش، الحذر اور بھاگنا، موج اور ہٹنا کی مضمر رعایتیں بھی آگئی ہیں۔ آخری مصرع تعلیل کے مثالی حسن کا مالک ہے۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جن کی بنا پر میر انیسؔ کا کلام اپنا جواب آپ ہی بن کر رہ گیا ہے۔ اُن کے نقّالوں میں سے کوئی بھی، حتّٰی کہ چکبستؔ بھی، ان نکات سے آگاہ نہ تھا۔ سردارؔ یا جوشؔ یا وحید اخترؔ کے مسدسات پڑھ کر قصیدے یا عام مرثیے کا گمان ہوتا ہے۔ لیکن میر انیسؔ کا دھوکا نہیں ہو سکتا۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھیے: ؎

قاسم میں آن بان امامِ حسن کی ہے — قوت کلائی میں شہِ خیبر شکن کی ہے
چہرے پہ آب تاب رسولِ زمن کی ہے — زلفوں میں بُو بھری ہوئی مشکِ ختن کی ہے
عارض کے بوسے لیتا ہے نور آفتاب کا
چہرہ نہیں ہے پھول کھِلا ہے گلاب کا

(سردار جعفری)

ہم رات کو دیں حکم تو سُورج نکل آئے — ہم ماریں جو ٹھوکر ابھی دریا اُبل آئے
ہم تیغ اٹھالیں تو تمھاری اجل آئے — ہم جب بھی کہیں نظمِ جہاں میں خلل آئے

مختار ارادے کے ہیں مجبور نہیں ہم
تم کیا ہو خدائی سے بھی معذور نہیں ہم

(وحید اختر)

ان اشعار سے واضح ہے کہ ان میں جوشؔ کا سارنگ تو ہے لیکن خود جوشؔ کا رنگ جیسا کہ میں اُوپر کہہ چکا ہوں، میر انیسؔ کا رنگ نہیں ہے۔ میر انیسؔ کا سب سے بڑا وصف مناسبت الفاظ ہے۔ اس معنی میں کہ ان کے تقریباً ہر بند میں تمام اہم الفاظ ایک طرح کا معنوی ربط رکھتے ہیں۔ میر عشقؔ کے یہاں یہ صفت بہت محدود پیمانے میں نظر آتی ہے ؂

(۱)

ہوا سے دن میں درختوں کا جھومنا ہر بار — چمن چمن سرِ تسلیم سیدِ ابرار
چھپا ہوا فلکِ پیر اس قدر پردار — جُھکے ہوتے پئے تعظیم سوئے شہ کہسار
بلند سبزۂ ساحل، چڑھا ہوا دریا
پئے زیارتِ مولا بڑھا ہوا دریا

(۲)

سروہی کا پھل شانِ دلبر سے نکلا — نیامِ نفیس و معطّر سے نکلا
بس آراستہ اپنے جوہر سے نکلا — نگارِ مرصّع بدن گھر سے نکلا
خزاں کا بندھا رنگ اربابِ شر میں
نئی شاخ نکلی نہالِ ظفر میں

پھر یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہ جاتا ہے کہ میر انیسؔ کا اثر اُردو شاعری پر کیا پڑا؟ میر عشقؔ اگر اپنی تنقیدی صلاحیتوں کو غیر ضروری قید و بند اختراع کرنے میں ضائع نہ کر دیتے تو وہ انیسؔ کی روایت قائم کرنے میں کامیاب ہو سکتے تھے۔ الفاظ کا شکوہ اور بیانیہ کا زور، یہ دو صفات میر انیسؔ کے ذریعے اُردو شاعری میں ضرور قائم ہوئیں۔ لیکن یہ نکتہ اس سے زیادہ اہم ہے کہ یہ صفات خود میر انیسؔ نے قصیدے سے حاصل کیں۔ فرق یہ ہے کہ میر انیسؔ کا زور و شور غزل کی بلند آہنگی سے مشابہ ہے اور غالبؔ کی یاد دلاتا ہے۔ ایک طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصیدے کی بہترین صفات جو اس صنف کے زوال کے ساتھ ختم ہو جاتیں، میر انیسؔ کی بنا پر ان کو تسلسل مل گیا۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ میر انیس کی بلند آہنگی معنی سے مربوط ہے۔ اس لیے کہ استعارہ ان کا سب سے زبردست طریقِ کار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدے کے حسن کی روایت ان کے یہاں غیر معمولی طور پر زندہ نظر آتی ہے۔ لیکن پھر بھی وہ غزل سے بہت دور نہیں معلوم ہوتے ہا تے غیر شعوری طور پر سہی، لیکن میر انیس، طالب آملی کے بیان کردہ اس نکتے سے بہ خوبی واقف تھے ؂

بدیہہ شاہدِ صدق است بے مطائبہ طالبؔ
کہ صاحبِ سخن از استعارہ چارہ نہ دارد
سخن کہ نیست درا و استعارہ نیست ملاحت
نمک نہ دارد شعرے کہ استعارہ نہ دارد

اسی لیے میں کہتا ہوں کہ میر انیس کا اثر اُردو شاعری پر براہِ راست نہیں پڑا۔ لیکن استعارہ کی اہمیت کا احساس اور مناسبتِ لفظ کا حسن، یہ نکات اردو شعرا نے غالبؔ کے علاوہ میر انیس سے بھی سیکھے۔ یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

(۱۹۷۵)

"دستورالاصلاح" اور "اصلاح الاصلاح"

سیماب اکبرآبادی نے ۱۹۴۱ میں ایک کتاب "دستورالاصلاح" شائع کی۔ اِس کتاب کے بیش تر اجزا ان کے رسالہ "شاعر" میں بالاقساط چھپ چکے تھے۔ "دستورالاصلاح" میں سیماب نے "آگرہ اسکول" کا نظریہ پیش کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اردو شاعری کے دو نہیں بلکہ تین دبستان ہیں۔ یعنی دِلّی، لکھنؤ اور آگرہ۔ انھوں نے "دستورالاصلاح" میں کئی قدیم و جدید اساتذہ کی اصلاحیں بھی درج کیں اور ان پر اپنا محاکمہ لکھا۔ اس محاکمے میں انھوں نے بعض اصلاحوں کی توجیہہ کی تو بعض پر اعتراض بھی کیا اور ان کی جگہ اپنی اصلاحیں تجویز کیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنی بھی بہت سی اصلاحیں درج کیں اور ان کی توجیہہ بیان کی۔ اِس طرح "دستورالاصلاح" معنوی اعتبار سے تین حصّوں میں منقسم ہے۔ دبستان آگرہ کی بحث، قدیم و جدید اساتذہ کی بعض اصلاحوں پر بحث، خود اپنی بعض اصلاحوں کا اندراج اور ان کی توجیہہ۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں باتوں میں علم کی خدمت کے ساتھ ساتھ تھوڑی بہت خودستائی بھی مقصود تھی۔ پھر عہدِ حاضر اور ماضی قریب کے اساتذہ پر حرف گیری ایسی چیز نہ تھی جس پر سب لوگ خاموش رہتے۔ چنانچہ ابر احسنی گنوری نے "دستورالاصلاح" کا جواب "اصلاح الاصلاح" کے نام سے رسالہ "رہ نمائے تعلیم" لاہور کی کئی اشاعتوں میں لکھا۔ اس ردّوقدح کا نتیجہ یہ ہوا کہ سیماب کو اپنے بعض بیانات پر نظر ثانی کرنا پڑی اور "دستورالاصلاح" کا دوسرا اڈیشن، پہلے اڈیشن سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ ابر احسنی نے اپنے مضامین کو "اصلاح الاصلاح" کے ہی عنوان سے کتابی شکل میں شائع کیا۔ اس کا پہلا اڈیشن تو ۱۹۴۷ کی دار و گیر کی نذر ہو گیا اور منظر عام پر نہ آسکا۔ لیکن دوسرا اڈیشن ۱۹۴۹ میں شائع ہوا۔ "دستورالاصلاح"

عرصہ ہوا میری نظر سے گزری تھی اور اس کے دھندلے سے نقوش ذہن میں محفوظ تھے۔ اب برادرم رشید حسن خاں کے کرم سے "اصلاح الاصلاح" دیکھنے کو ملی تو اس کی وساطت سے "دستور الاصلاح" کے بھی اکثر مطالب کی بازدید ہوئی۔ اگر "دستور الاصلاح" میں سیمابؔ کی خودستائی کا پہلو نکلتا ہے تو "اصلاح الاصلاح" کا بھی اولین مقصد فن کی خدمت نہیں بلکہ سیمابؔ پر جوابی حملہ ہے۔ کیوں کہ "دستور الاصلاح" میں خاندان داغؔ کے بہت سے شعرا خاص کر ابرؔ احسنی کے استاد احسنؔ مارہروی اعتراض کی زد میں آئے تھے۔ لہٰذا ابرؔ احسنی نے سیماب کے دبستان آگرہ والے نظریے کو رد کرنے کی کوشش کی اور اشعار کی اصلاح کی ضمن میں سیمابؔ کے بہت سے بیانات اور توجیہات کو غلط ٹھہرایا۔ اگر "دستور الاصلاح" میں سیمابؔ کا مضمر دعوا یہ تھا کہ وہ استادوں کے استاد ہیں تو "اصلاح الاصلاح" میں ابرؔ احسنی کا کھلا اعلان تھا کہ سیمابؔ ہنوز مبتدی ہیں۔ دعوائے سخن فہمی دونوں کو تھا۔ لیکن ابرؔ احسنی کی طرف داری زیادہ نمایاں تھی۔

افسوس یہ ہے کہ زبان و فن کے بنیادی مسائل یا نظریاتی مباحث پر گفتگو نہ "دستور الاصلاح" میں ہے اور نہ "اصلاح الاصلاح" میں۔ دبستان آگرہ کے وجود کا دعوا محتاجِ دلیل ہی رہا بلکہ عام طور پر لوگوں نے اس کو نظر انداز ہی کیا۔ میں اس مختصر مضمون میں دبستان آگرہ یا خود سیمابؔ کی اصلاحوں سے بحث نہیں کروں گا۔ میں محض نمونے کے طور پر بعض اساتذہ کی اصلاحوں پر سیمابؔ کے اعتراضات اور ان اعتراضات پر ابرؔ احسنی کے جوابات کا محاکمہ کرنا چاہتا ہوں تاکہ تینوں ذیقوں کے مرتبۂ استادی پر کچھ روشنی پڑ سکے۔ خاکسار کا شعر ہے ؎

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گھنے مت لگیو مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

اس پر میرؔ نے ترمیم یوں کی کہ مصرع اولیٰ علیٰ حالہ رہنے دیا اور دوسرے مصرعے میں "بیمار" کی جگہ "گرفتار" رکھ دیا ؎

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گھنے مت لگیو مجھ کو ان خانہ خرابوں نے گرفتار کیا

سیمابؔ کہتے ہیں کہ "اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی"۔ کیوں کہ چشم محبوب کی رعایت سے "بیمار" ہی صحیح تھا۔ ابرؔ احسنی کا جواب ہے کہ محبوب کی آنکھیں بیمار ہوتی ہیں نہ یہ کہ وہ کسی کو بیمار کر دیتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ چشم محبوب کو خانہ خراب اس لیے کہا کہ وہ عاشق کا خانۂ دل خراب کر دیتی ہیں اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ سیماب کا یہ فقرہ کہ "اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی" غیر ضروری اور غیر متین ہے، دونوں اساتذہ نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ جس چیز پر وہ بحث کر رہے ہیں وہ میر کی باقاعدہ اصلاح نہیں ہے، بلکہ "نکات الشعرا" کا ایک جملہ ہے۔ میر کسی وجہ سے خاکسار سے خفا ہیں۔ ان کو برا بھلا کہنے کے بعد لکھتے ہیں کہ ان کے یہ اشعار جو میں نقل کر رہا ہوں "فیض سخن" کی وجہ سے ہیں، خاکسار کے نہیں ہیں۔ پھر شعر زیر بحث نقل کر کے کہتے ہیں: "بر متتبع ایں فن پوشیدہ نیست کہ بجائے "بیمار کیا" "گرفتار کیا" می بایست"۔ ("نکات الشعرا" مرتبہ محمود الٰہی صفحہ ۱۱۸-۱۱۹) "دستور الاصلاح" اس وقت سامنے نہیں، اس لیے میں نہیں کہہ سکتا کہ اس میں یہ شعر کس طرح درج ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ کا موجودہ متن صریحاً غلط ہے کیوں کہ "گھنے لگنا" یا "آنکھوں سے گھنے لگنا" کوئی محاورہ یا روزمرہ نہیں۔ ممکن ہے یہ سہو کتابت ہو۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو سیماب یا اثر، یا دونوں کو اس طرف توجہ کرنا تھی۔ محمود الٰہی نے "آنکھوں کے کہے مت لگیو" لکھا ہے جو بہت واضح نہیں ہے۔ لیکن موجودہ متن سے بہتر ہے۔ ممکن ہے کہ یہ "کے کہنے مت لگیو" ہو۔ بہر حال یہ دونوں اساتذہ ان جھگڑوں میں نہیں پڑے، حالانکہ ان کا منصب اس کا متقاضی تھا۔ جہاں تک "اصلاح" کا سوال ہے، مجھے مجبوراً یہ کہنا پڑتا ہے کہ سیماب نے اپنی رائے شعر کو سمجھ کر نہیں دی — انھوں نے سطحی رعایت کا تقاضا دیکھتے ہوئے محبوب کی آنکھ کے حوالے سے "بیمار" کو بہتر سمجھا۔ اثر احسنی "خانہ خراب" کی معنویت کو سمجھ گئے۔ لیکن انھوں نے بھی اِدھر اُدھر کی باتیں زیادہ بنائیں، ورنہ خانہ خراب، یعنی گھر کو برباد کرنے والا، کی مناسبت "بیمار" سے بالکل نہیں ہے اور "گرفتار" سے اس کی مناسبت واضح ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ بقول اثر "جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں"۔ بلکہ اس وجہ سے کہ جو شخص گرفتار ہو گیا اس کا گھر تو برباد ہو گا ہی۔ جب گھر کا مالک یا گھر والا نہ ہو گا تو گھر، اور اس کے دوسرے مکینوں پر خرابی ہی تو آئے گی۔ اگر اتنی دور تک نہ جائیں تو سامنے کی بات یہ ہے کہ آنکھوں کو حلقۂ زنجیر سے مشابہت ہے۔ اس لیے "گرفتار" "بیمار" سے بہتر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کی ترمیم ان کی استادی کی دلیل ہے۔ سیماب کا اعتراض بے جا اور اثر احسنی کا جواب سست ہے۔

آتش کا شعر ہے؎

درماں سے اور درد ہمارا ہوا دو چند	مرہم سے زخم سینہ میں ناسور پڑ گیا

اِس پر مصحفی نے یوں اصلاح دی کہ "زخم" کی جگہ "داغ" رکھ دیا؎

درماں سے اور درد ہمارا ہوا دوچند   مرہم سے داغ سینہ میں ناسور پڑگیا

یسمّاب نے اعتراض کیا کہ "شعر محتاج اصلاح نہ تھا۔ ناسور زخم ہی میں پڑتا ہے اور درد بھی زخم ہی میں ہوتا ہے، اس لیے "زخم" کو "داغ" سے نہ بدلا جاتا تو بہتر تھا"۔ ابرؔ احسنی نے کہا کہ یہ غلط ہے کہ درد زخم ہی میں ہوتا ہے۔ درد ایک عام لفظ ہے جسے داغ اور زخم دونوں کے لیے استعمال کر سکتے ہیں، اور داغ سے زخم بن ہی جاتا ہے۔ سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا سے ہے اور لفظ "میں" اشارہ کر رہا ہے کہ داغ سینے کے اندر ہے، یعنی دل میں ہے اور دل داغ دار ہوتا ہے۔ یہاں ابرؔ احسنی نے جوشِ دفاع میں پے در پے دھاندلی کی ہے۔ سیمابؔ نے کہا تھا کہ ناسور اور درد، دونوں کا تعلق زخم سے ہے، لہٰذا لفظ زخم کو بدلنے کی ضرورت نہ تھی۔ ابرؔ احسنی نے زبردستی کر کے اس کا مطلب یہ نکالا کہ سیماب صاحب کہتے ہیں کہ داغ میں درد ہوتا ہی نہیں۔ پھر وہ ایک طرف تو کہتے ہیں کہ "سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا سے ہے" تو دوسری سانس میں کہتے ہیں کہ "داغ دراصل سینے پر نہیں بلکہ سینے کے اندر یعنی دل پر ہے"! اس کا ثبوت وہ یہ دیتے ہیں کہ شاعر نے لفظ "میں" کا استعمال کیا ہے۔ اگر داغ سینے ہی پر ہوتا ہے تو دل کے داغ کو کھینچ لانے کی کیا ضرورت تھی؟ پھر لفظ "میں" سے کسی طرح یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ اس کا تعلق سینے کے اندر کسی چیز سے ہے۔ لفظ "میں" کا تعلق تو بہر حال داغِ سینہ یا زخم سینہ سے ہے۔ اگر مصرع ہوتا ؏ مرہم سے میرے داغ میں ناسور پڑ گیا، یا مرہم سے میرے سینے میں ناسور پڑ گیا تو اس دوراز کار تاویل کی گنجایش بھی تھی۔ لیکن سیمابؔ کا اعتراض بھی بالکل صحیح نہیں۔ ناسور تو زخم ہی میں پڑتا ہے۔ لیکن مصحفیؔ کی اصلاح نے ایک لطیف صورت پیدا کر دی کہ داغ کو مرہم سے اس قدر allergy تھی کہ مرہم پڑتے ہی داغ کھل کر زخم بن گیا اور پھر مرہم نے وہ غضب ڈھایا کہ زخم بگڑ کر ناسور بن گیا۔ ابرؔ احسنی نے اس نکتے کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے لیکن یہ ضرور لکھا ہے کہ شعر کا مطلب نکالنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے داغ کو زخم بنایا جائے، پھر اس میں ناسور فرض کیا جائے۔ بہر حال سیمابؔ کا اعتراض بڑی حد تک حق بہ جانب ہے اور ابرؔ احسنی کا جواب نامناسب۔

آتشؔ ہی کا ایک اور شعر ہے ؎

داغِ دل خونِ جگر ہے نعمتِ الوانِ عشق   سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں مہمانِ عشق

یہاں مصحفیؔ نے "خونِ جگر کی جگہ "زخمِ جگر" رکھ کر شعر یوں کر دیا ؎

داغ دل زخم جگر ہے نعمت الوان عشق　　سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں مہمان عشق

سیماب نے اعتراض کیا کہ اصل شعر میں ایک چیز کھانے کی تھی (داغ دل) اور ایک پینے کی (خون جگر)۔ اصلاح کے بعد دونوں چیزیں کھانے کی ہو گئیں اور "شعر میں کوئی خاص بلندی اور ندرت بھی نہیں پیدا ہوئی"۔ ابر احسنی نے جواب میں پھر دھاندلی کی کہ مصحفی کے زمانے میں دستر خوان پر پانی نہیں رکھا جاتا تھا، صرف کھانے کی چیزیں ہوتی تھیں۔ لہٰذا اصلاح سے شعر میں ندرت آئی ہو، نہ آئی ہو، مگر "صحت ضرور پیدا ہو گئی"۔ ظاہر ہے کہ مصحفی کے زمانے میں دستر خوان کے آداب کیا تھے، اس کے بارے میں محض ابر احسنی کا عقلی گدا ثبوت نہیں ہو سکتا۔ پھر تنوع کا تقاضا بہر حال یہ تھا کہ مشروب اور ماکول دونوں طرح کی چیزوں کا ذکر ہو۔ سیماب نے پتے کی بات کہی تھی۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ انھوں نے جوش میں آکر دو باتیں اور کہہ دیں جو غیر ضروری اور غلط تھیں۔ انھوں نے کہا کہ "جاتے ہیں" کو بروزن فاعلن باندھنا عیب تھا۔ اسے دور کرنا چاہیے تھا۔ پھر سیماب نے یہ بھی کہا کہ مصرع ثانی میں "مہمان" بصیغۂ واحد ہے جب کہ فعل جمع کا ہے (ہو جاتے ہیں) اور اگرچہ یہ معناً غلط نہیں، لیکن احتیاط کا تقاضا یہ تھا کہ فاعل اور فعل دونوں ایک ہی صیغے کے ہوتے۔ آخر الذکر اعتراض پر ابر احسنی نے صحیح گرفت کی کہ جب سیماب خود ہی کہہ رہے ہیں کہ "مہمان" بصیغۂ واحد معناً غلط نہیں تو پھر اسے عیب کیوں کہا؟ لیکن اول الذکر کے بارے میں ابر احسنی نے یہ جواب دیا کہ حروف علت ہندی کا گرانا جائز ہے۔ سیماب، جواب میں کہہ سکتے تھے کہ میر عشق اور ان کے خاندان نے حروف علت ہندی کا بھی گرانا غلط قرار دیا ہے اور وہ اس باب میں ان کے پیرو ہیں۔ سیماب کی اس بات کا جواب یہ ہوتا کہ میر عشق کا زمانہ مصحفی کے بعد کا ہے۔ اس لیے میر عشق کے قاعدے (اگر وہ صحیح بھی ہوں) مصحفی پر نہیں قائم کیے جا سکتے۔ لیکن حقیقت حال یہ ہے کہ سیماب کا اعتراض اور ابر احسنی کا جواب، دونوں غلط ہیں۔ سیماب کا اعتراض تو اس لیے غلط ہے کہ "آتے"، "جاتے"، "کہتے"، "رہے"، "مرے" وغیرہ قسم کے الفاظ کے حرف علت کا گرنا خود سیماب نے درجنوں جگہ روا رکھا ہے، اور میر و مصحفی کے زمانے میں تو ایک بال کی اس قدر کھالیں بھی نہیں نکلتی تھیں جتنی خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق کے زیر اثر لوگوں نے نکالنا شروع کر دیں۔ خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق سے منسوب یہ قاعدے صرف اسی طرح کام آتے کہ جب سیماب کی طرح کسی کو اعتراض جڑنا ہوا (اور آج بھی یہی ہوتا ہے) تو کہہ دیا کہ فلاں کے کلام میں فلاں فلاں جگہ یائے تحتانی یا الف یا واؤ ساقط ہو رہے ہیں ورنہ خود سیماب کے کلام سے چند مثالیں

ملاحظہ ہوں۔ میں دو حرفی الفاظ (یعنی کا، کو، جو، ہے، تھا وغیرہ) میں سقوط حرف علت کو نظر انداز کر رہا ہوں ؎

ان فانیوں میں جو نہیں مختار یک نفس — زعم حکومت دو جہاں دیکھتا ہوں میں
سیماب کون ہے مرے احساس میں شریک — کس کی نظر وہاں ہے جہاں دیکھتا ہوں میں

(انقلاب)

اسی جہت سے کر اندازہ میری کاوش غم کا — کہ نوک خار سے زلف چمن سنوار رہا ہوں
یہ آرزو ہے کہ پھر دعوت خرام تجھے دوں — کنول کو آنسوؤں سے دھو کے پھر نکھار رہا ہوں
نوا کو اپنی لب آسودہ رہنے دے کچھ دن[۵۱] — ابھی میں بگڑے ہوئے ساز کو سدھار رہا ہوں

(صدا بہ صحرا)

اثر کا جواب اس لیے غلط ہے کہ یہ قاعدۂ مسلّمہ کسی قدیم اُستاد نے نہیں بنایا کہ حروف علت ہندی کا گرانا درست ہے اور حروف علت غیر ہندی کا گرانا غلط۔ یہ باتیں بعد والوں نے خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق کی روایتوں اور سُنی سنائی باتوں سے قیاس کر لیں۔ ناسخ سے تو جو کچھ منسوب ہے، اس کا زیادہ تر حصہ میر علی اوسط رشک کا مرہون منت ہے، یہاں تک کہ انھوں نے ناسخ کے مرنے کے بعد ان کے کلام میں اصلاحیں تک دے ڈالیں تاکہ اُستاد کا فعل ان کے اپنے قول کے مطابق ہو جائے۔ میر عشق کے معاصروں اور شاگردوں کی رائیں ضرور موجود ہیں۔

میر عشق نے بعد میں اپنے کلام میں کچھ ترمیمیں بھی کیں تاکہ ان کا قول فعل ایک ہو جائے۔ چنانچہ کہتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ایک لاجواب مرثیے کا پہلا مصرع، جو پہلے یوں تھا ؏

؏ عروج لے مرے پروردگار دے مجھ کو

"مرے" کی یائے تحتانی کے سقوط کے خوف سے یوں کر دیا ؏

؏ عروج خالق لیل و نہار دے مجھ کو

اور کسی کا کیا بگڑتا، مصرع میر عشق کا چوپٹ ہوا۔ بہر حال، یہ اور اس طرح کے دوسرے نام نہاد

---

۵۱ یہ شعر آل احمد سرور اور عزیز احمد کی مرتبہ "انتخاب جدید" (انجمن ترقی اردو ہند ۱۹۴۳ء، اشاعت پنجم کراچی) میں یوں ہی درج ہے۔ اگر یہ کتابت کی غلطی نہیں ہے تو پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ "کچھ دن" کے پہلے ایک سبب ثقیل ہونا چاہیے۔ مثلاً "ابھی کچھ دن" یا "ذرا کچھ دن" سقوط حرف علت پھر بھی ہوتا۔

قاعدوں کا سراغ پرانے شعرا کے یہاں نہیں ملتا۔

اب آتش کے شعر اور مصحفی کی اصلاح پر واپس آئیے۔ سیماب کا اعتراض بجا تھا کہ ایک کھانے کی اور ایک پینے کی چیز کے بجائے دونوں چیزیں کھانے کی رکھ دینے سے مصحفی نے شعر میں کوئی ندرت نہیں پیدا کی، بلکہ اس کا تنوع ختم کر دیا۔ لیکن مصحفی کی اصلاح کی ایک توجیہہ بن سکتی ہے کہ مصرع ثانی میں "سیر ہو جانے" کا ذکر ہے، "سیر ہو جانا" کثرت کا تقاضا کرتا ہے، اس لیے کھانے کی چیزیں وافر ہوں اور متنوع ہوں تو بہتر ہے۔ مصحفی نے کھانے کی دو چیزیں رکھ کر سیر ہو جانے کا جواز فراہم کر دیا۔

خواجہ وزیر کا شعر ہے ؎

غضب ہوا کہ کسی سنگ دل پہ دل آیا الٰہی خیر کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

اس پر ناسخ نے یوں اصلاح دی کہ مصرع اولیٰ میں "کسی" کی جگہ "بتِ" رکھ دیا اور "الٰہی خیر" کی جگہ "خدا بچائے" رکھ دیا ؎

غضب ہوا کہ بتِ سنگ دل پہ دل آیا خدا بچائے کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

سیماب نے کہا کہ دوسرے مصرعے میں اصلاح نے کوئی خاص بات پیدا نہ کی۔ ان کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے اور آبر احسنی نے اس کا جواب نہ دینا بہتر سمجھا۔ لیکن سیماب کی بے چینی نے ان سے یہ بھی لکھوا دیا کہ "الٰہی کی "ی" گر رہی تھی، مگر وزن سے ساقط نہ تھی، خیر۔" اس پر آبر احسنی نے صحیح گرفت کی کہ کسی حرف کا گرنا اور اس کا وزن سے ساقط ہونا ایک ہی بات ہے، اگر الٰہی کی "ی" گر رہی تھی تو وزن سے ساقط کیوں نہ تھی؟ پھر آبر احسنی نے حسب معمول اپنا قاعدہ پیش کیا کہ حروفِ علت ہندی کا گرنا غلط نہیں، لیکن حروفِ علت فارسی و عربی کا گرنا غلط ہے، اس لیے اصلاح درست دی گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ پرانے شعرا نے حروفِ علت عربی و فارسی کا سقوط بھی روا رکھا ہے۔ حتیٰ کہ (علی اوسط رشک کی اصلاح کے باوجود) ناسخ کے یہاں بھی اس طرح کے سقوط کی مثالیں اگر بکثرت نہیں تو خاصی تعداد میں ضرور موجود ہیں۔ فی الحال یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ایک میں فارسی حرفِ علت کا سقوط ہے اور ایک میں عربی کا ؎

ہے عجب رنگ کی وحشت ترے دیوانے میں جی نہ آبادی میں لگتا ہے نہ ویرانے میں

نہ وحشی ہوں نہ کوئی نخل میوہ دار ہوں میں یہ کیا سبب ہے جو اے چرخ سنگسار ہوں میں

شہیر مچھلی شہری کا شعر ہے ؎

شوخی رفتار ناز اے فتنہ قامت دیکھنا ٹھوکریں کھاتی ہے اٹھنے پر قامت دیکھنا

منیر شکوہ آبادی نے اصلاح دے کر شعر کی شکل بدل دی سے

رتبۂ حسن خرام اے فتنہ قامت دیکھنا دیتی ہے تعظیم اٹھ اٹھ کر قیامت دیکھنا

سیماب نے کہا کہ اگر مصرع اولیٰ میں سے "اے" نکل جاتا تو مصرع اور چست ہو جاتا اور مخاطبۂ غیر ضروری باقی نہ رہتا۔ اس پر آبر احسنی نے جواب میں کہا کہ شعر میں مخاطبہ اشد ضروری ہے کیوں کہ مخاطب دراصل معشوق ہے جس کو اس کے رتبۂ خرام سے آگاہ کرنا مقصود ہے۔ اس کے علاوہ اگر مخاطب نہ ہو تو دوسرے مصرعے کی ردیف بے کار ہو جائے گی۔ آبر احسنی نے یہ دونوں باتیں غلط کہیں۔ خود معشوق کو اس کے رتبۂ خرام سے آگاہ کرنا مہمل اور لایعنی بات ہے اور اگر مخاطبہ حذف کرنے سے مصرع ثانی میں ردیف معلق ہو جاتی ہے تو وہ مخاطبے کے باوجود بھی معلق رہتی ہے، کیوں کہ اگر شعر کی نثر کی جائے تو ایک ہی "دیکھنا" سے کام چل جائے گا۔ سیماب کا اعتراض درست اور آبر احسنی کا جواب بے معنی ہے۔ لیکن سیماب کا اعتراض بھی دراصل غلط ہے، کیوں کہ شعر میں "اے" فجائیہ ہے اور کلمۂ تحسین کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ میر اور دوسرے پُرانے شعرا کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ خود آج کے روزمرہ میں "اے سبحان اللہ" اس کی مثال ہے۔ افسوس ہے کہ سیماب اور ابر احسنی دونوں 'اے' کے اس استعمال سے بے خبر تھے۔ لیکن تعجب ہے کہ سیماب نے "دیتی ہے" بروزن فاعلن پر اعتراض نہ کیا جب کہ اس کی وہی صورت ہے جو "جاتے ہیں" بروزن فاعلن کی ہے۔ معلوم ہوا کہ سیماب اپنے اصول کے پابند نہ اپنی شاعری میں تھے اور نہ اصلاح میں۔ اس سے بھی میری بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ حرفِ علت ہندی کا گرنا درست یا غلط ہونے کے جن قاعدوں کا حوالہ لوگ جا بجا دیتے رہتے ہیں وہ دراصل قاعدے ہیں ہی نہیں، کیونکہ قاعدے کی شرط یہ ہے کہ اس کی خلاف ورزی مستثنیات کے علاوہ ہر جگہ قابل اعتراض ہوتی ہے۔ ایسا نہیں کہ وہ ایک جگہ قابل اعتراض ہو اور دوسری جگہ نہ ہو۔

کوثر خیرآبادی کا شعر ہے سے

خدنگ ناز کے ٹھہرے دل و جگر طالب جو تیر آئے گا کیا کیا کشاکشی ہوگی

اس پر امیر مینائی نے یوں اصلاح دی کہ "ٹھہرے" کو نکال کر "دونوں" کا اضافہ کر دیا، الفاظ کی ترتیب بدل دی اور دوسرا مصرع نیا لکھ دیا سے

خدنگ ناز کے طالب ہیں دل جگر دونوں بڑے مزے کی کشاکش میں دل لگی ہوگی

سیمابؔ نے اعتراض کیا کہ دوسرا مصرع "بڑے مزے کی کشاکش ہوگی تیر" پر ختم ہو جاتا ہے۔ کشاکش میں دل لگی ان سنی سی بات ہے"۔ ابرؔ احسنی نے جواباً کہا کہ جب تیر محبوب کے لیے دل و جگر میں مزے دار کشاکشی ہوگی تو کیا یہ دل لگی کا باعث نہیں؟ ابرؔ احسنی یہ بھول گئے کہ "کشاکشی" کوئی لفظ نہیں۔ امیرؔ مینائی نے اسی وجہ سے اس کو بدل کر "کشاکش" استعمال کیا۔ وہ یہ بھی بھول گئے کہ جب کشاکش مزے دار ہوگی تو اس میں دل لگی کا عنصر بھی آگیا۔ "مزے دار دل لگی" بے مزہ بلکہ بے معنی بات ہے۔ سیمابؔ کا اعتراض بالکل درست ہے۔

مندرجہ بالا مختصر محاکمے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان اصلاحوں کی حد تک حق نہ سراسر سیمابؔ کی طرف ہے، نہ ابرؔ احسنی کی طرف۔ سیمابؔ نے کم سے کم اتنا تو کیا کہ اساتذہ کے استناد کو معرض سوال میں لانے کی جرأت کی۔

(۱۹۸۲)

محمد علی جوہر کی سیاسی غزل

کیا سیاسی غزل یا اس طرح کی کوئی اور اصطلاح درست یا مناسب کہی جا سکتی ہے؟ ایک معنی میں دیکھیے تو تمام غزل کو سیاسی کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ کم سے کم اُردو کی حد تک غزل ایک تہ دار صنفِ سخن ہے اور جہاں کئی تہیں ہوں گی وہاں سیاسی معنی بھی کسی نہ کسی تہ میں معلوم کیے جا سکتے ہیں۔ اُردو میں یہ معاملہ اور بھی آسان ہے کہ وارداتِ عشق کی بہت سی اصطلاحیں سیاسی، مذہبی اور سماجی اصطلاحیں بھی ہیں یعنی ان کے معنی غزل سے الگ بھی متعین اور موجود ہیں۔ مثلاً ظلم، ستم، جور، وعدہ، غفلت، بے وفائی، ہجوم، شہر، قتل، غارت گری، تباہی، زنداں، پر کترنا یا بازو توڑ دینا یعنی قوتِ عمل سے محروم کر دینا، جان دینا، جان گنوانا، دار، عدالت، فیصلہ وغیرہ۔ لہٰذا غزل کے بہت سے اشعار کو تھوڑی سی محنت یا ان کے معنی ڈھونڈنے میں تھوڑی سی اپج کو کام میں لا کر انھیں سیاسی (یا کم سے کم سیاسی بھی) قرار دیا جا سکتا ہے۔ پھر اس صورت میں کسی ایسی غزل کا جواز یا وجود ممکن بھی ہے جو پوری طرح سیاسی ہو؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ غزل بھی ہو اور ایک سیاسی وجود بھی رکھتا ہو؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کسی فن پارے کے دو وجود الگ الگ ثابت کیے جا سکیں۔ ایک غزلیہ اور دوسرا سیاسی؟

میرا خیال ہے اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ علی الخصوص اس وجہ سے کہ تہ داری یا رمزیت کو غزل کی بنیادی صفت کہہ دینے کے بعد یہ بات آپ سے آپ طے ہو جاتی ہے کہ جن فن پاروں میں تہ داری نہ ہوگی وہ غزل نہ ہوں گے اور جو فن پارہ مکمل طور پر سیاسی وجود رکھتا ہو، وہ صرف ایک رمز یا صرف ایک تہ کا حامل ہوگا اور اس لیے غزل

نہ ہوگا۔ لیکن بات اس لیے بھی کچھ زیادہ پیچیدہ ہے کیوں کہ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر کوئی فن پارہ اپنے خالص سیاسی وجود کے باعث غزل کہلانے کا مستحق نہیں ہے تو نہ سہی، لیکن وہ فن پارہ تو ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ خالص سیاسی وجود رکھنے کے باوجود کوئی تحریر فن پارہ کہلا سکے؟ لہٰذا سوال یہ بنتا ہے کہ کیا کسی شے کے دو وجود ممکن ہیں، ایک فنّی اور ایک سیاسی؟ اگر یہ صحیح ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ فن کی حیثیت سے وجود، سیاست کی حیثیت سے وجود سے متحارب نہیں ہوتا۔ اگر یہ بھی صحیح ہے تو فن کے بارے میں بعض بنیادی باتوں کی صحت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ یعنی فن کا مقصد کیا ہے اور سیاست کا مقصد کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ سیاست کا مقصد ہے کہ بعض حالات پیدا کرنا، پہلے سے موجود حالات پر اثر انداز ہونا۔ بعض چیزوں کو صحیح اور بعض کو غلط ثابت کرنا۔ تو کیا یہی مقاصد فن کے بھی ہیں؟ بعض لوگ کہیں گے کہ ہاں۔ لیکن فن کی تاریخ اس فیصلے کا ابطال کرتی ہے، کیوں کہ حالات پیدا کرنا یا پہلے سے موجود حالات پر اثر انداز ہونا، ایسے کام ہیں جو کسی منصوبے، کسی تنظیمی سرگرمی، کسی لائحۂ عمل کا تقاضا کرتے ہیں۔ فن کا معاملہ یہ ہے کہ وہ منصوبہ بندی سے متخالف اور خارجی تنظیمی سرگرمیوں سے ماورا ہے۔ آڈن نے ییٹس کی موت (جنوری ۱۹۳۹) پر جو مرثیہ کہا تھا اس کا ایک اقتباس ہے:

> پاگل آئرلینڈ نے تمھارا دل دکھا کر تمھیں شاعر بنا دیا اور آئرلینڈ کا پاگل پن
> اور اس کا موسم اب بھی ویسا ہی ہے کیوں کہ شاعری کے ذریعہ کچھ واقع
> نہیں ہوتا۔ یہ زندہ رہتی ہے، اپنی تخلیق کی وادی میں، جہاں سرکاری
> حکام کبھی مداخلت کرنا پسند نہ کریں، یہ بہتی ہوئی جنوب کی جانب نکل جاتی
> ہے، تنہائیوں کے وسیع کھیتوں، مصروف غموں اور خام شہروں سے ہوتی
> ہوئی، جن میں ہم اعتقاد رکھتے ہیں اور جن میں مرتے ہیں۔ یہ زندہ رہتی
> ہے، واقع ہونے کے ایک طریقے، ایک مُنہ کی حیثیت سے۔

لہٰذا شاعری اپنے وجود کی آپ پابند ہے، اس کی دنیا میں چیزیں واقع ہوتی ہیں، لیکن خود اس کے ذریعہ کچھ برپا نہیں ہوتا۔ اس نظم کے تقریباً ۲۵ سال بعد لوئی میک نیس کا مرثیہ (ستمبر ۱۹۶۳) لکھتے ہوئے آڈن نے اپنی بات پھر دہرائی کہ شاعری کوئی شہر نہیں ہے جسے کوئی سیاح جلد جلد ٹیکسی پر بیٹھ کر گھوم لے، کوئی ناول نہیں ہے جس کی تلخیص ہو سکے، کوئی

انعام یا ٹرافی نہیں ہے جسے زینت اور گھمنڈ کے لیے دیوار پر آویزاں کیا جا سکے۔ یہ اب بھی اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ یا تو مجھے پڑھو یا پھر نظر انداز کرو۔ بیچ کا کوئی راستہ نہیں یعنی شاعری کا کام داخلی دنیا کا کام ہے، اس کے لیے کوئی فارمولا، کوئی گائڈ بک، کوئی حوالہ کام نہیں آتا۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے تو پھر شاعری بحیثیت سیاست کے وجود کے انکار لازم آجاتا ہے۔ یعنی اس بات سے انکار لازم آجاتا ہے کہ شاعری کے دو وجود ہو سکتے ہیں، ایک سیاسی اور ایک شاعرانہ۔ پھر سیاسی غزل کی اصطلاح یا تو غیر ضروری ہے یا بے معنی ہے۔ یہاں پر کامیو کا خیال آتا ہے جس نے ناول کے بارے میں کہا ہے کہ اس کی ہیئت کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ موجودہ دنیا کے خلاف فن کار کے احتجاج کا اظہار کرے۔ یہی بات شاعری کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ احتجاج عمومی نوعیت کا ہوگا یا اس کی جو بھی شکل بنے وہ جب تک احتجاج کے زمرے میں ہے، شاعری ہے۔ سی۔ ایم۔ بورا نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ عمومی اور پبلک واقعات کے بارے میں بھی شاعری ہو سکتی ہے اور ان واقعات کو بھی شاعری کا موضوع بننے کا اتنا ہی حق ہے، جتنا کسی اور موضوع کو، لیکن شاعری کو اپنا کام کرنا چاہیے لیکن ان موضوعات پر بھی شاعری کو شاعری ہی رہنا چاہیے اور کسی کم تر درجے کے ذریعۂ اظہار (مثلاً صحافت یا رائے زنی) کا کام نہ کرنا چاہیے۔ شاعری کبھی بھی کسی تہذیب میں بھی ایسے سطحی لیکن بظاہر پُر اثر تصورات کا اظہار نہیں رہی ہے جنھیں بورا نے comfortable universals کہا ہے۔ ابن انشا نے کہیں لکھا ہے کہ یہ جاننے کے لیے کہ استعمار و استحصال بری چیزیں ہیں، کوئی فلسفہ جاننا ضروری نہیں۔ لیکن ان سے بھی غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ بس یہ کہہ دینا، یعنی اس طرح کے اطمینان بخش کائناتی نتائج کو بیان کر دینے سے کہ استعمار بری چیز ہے یا زندگی کی قوتوں کو مضبوط کرو، شاعری بھی بن جاتی ہے۔ شاعری سے اطمینان بخش کائناتی نتائج نکل بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی نکل سکتے۔ اس کا شاعری سے کوئی بنیادی تعلق نہیں۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ شاعری کام کون سا کر رہی ہے۔ اگر اس سے صحافت کا کام لیا جائے تو زیادتی ہے۔

مولانا محمد علی جوہر کی سیاسی شخصیت ہمارے حافظے میں اب بھی زندہ ہے اس لیے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ ان کی شاعری بھی ان کی سیاسی شخصیت کی طرح ہمہ گیر اور گہری ہوگی۔ اور سیاسی بھی ہوگی۔ حالاں کہ یہ ضروری نہیں کہ سیاسی آدمی سیاسی شاعری بھی کرے۔

یا غیر سیاسی آدمی شاعری نہ کرے۔ محمد علی جوہر کی شاعری میں سیاسی رنگ کم ہے، مذہبی رنگ زیادہ۔ بنیادی حیثیت سے ان کا کوئی اسلوب نہیں، کیوں کہ انھوں نے شاعری کو فن کی حیثیت سے شاید کبھی انگیز نہیں کیا بلکہ اسے زیادہ تر منظوم اظہار خیال کے لیے ہی استعمال کرتے رہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کی شاعری خالص اظہار خیال (مثلاً ظفر علی خاں) کی شاعری سے مختلف ہے۔ ن۔م۔ راشد نے وزیر آغا کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ جو سیاسی مضامین ظفر علی خاں کے یہاں صحافت نظر آتے ہیں وہی اقبال کے یہاں دل جھنجھوڑنے والی شاعری بن جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ سارا معاملہ تخیئل کی کارفرمائی ہے۔ یعنی اقبال تخیئل کو کام میں لاتے تھے، اس لیے وہ شاعری لکھتے تھے اور ظفر علی خاں خیال کو کام میں لاتے تھے اس لیے وہ صحافت لکھتے تھے۔

لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ محمد علی جوہر کے یہاں بھی تخیئل کی کارفرمائی (کم سے کم سطح پر) بہت کم نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی شاعری اقبال کی شاعری جیسا مرتبہ، وسعت یا گہرائی نہیں رکھتی۔ لیکن اپنے بہترین لمحوں میں وہ ظفر علی خاں سے بہتر یقیناً ہے۔ یہ معاملہ محض اس بات سے طے نہیں ہو سکتا کہ محمد علی جوہر اپنے سیاسی موضوعات میں جس شدت سے پیوستہ تھے اور (ہندی والوں کے بقول) سیاست جس حد تک ان کے لیے بھوگی ہوئی برتی ہوئی حقیقت تھی اتنی ظفر علی خاں کے لیے نہیں تھی۔ جوش کی سیاسی شاعری میں سیاست برتی ہوئی حقیقت کی حیثیت سے بالکل معدوم ہے۔ پھر بھی اگر جوش زندہ رہیں گے تو اپنی دو چار اچھی سیاسی نظموں کی بنا پر۔ لہٰذا اس معاملے کی چھان بین ذرا اور گہرائی میں جاکر کرنی ہوگی۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ محمد علی جوہر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی وہ بہت پکّے نہیں ہیں۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ غزلیں محض میری دست افشانی اور پاکوبی کے لیے ہیں۔ یعنی انھوں نے شاعری کو بطور ڈسپلن نہ سیکھا نہ برتا۔ ان کی شاعری میں ایک طرح کی شدت اور بے تکلفی ضرور ہے۔ لیکن کسی ذاتی اسلوب کی کوشش یا کسی پہلے سے موجود اسلوب کے اتباع کی سعی نہیں ملتی۔ غالب کی زمین میں بہت سی غزلوں اور اچھی خاصی فارسیت کے باوجود ان کے اسلوب پر غالب کا پر تو نظر نہیں آتا۔ کہیں وہ داغ و میر کی یاد دلاتے ہیں، کہیں حسرت موہانی تو کہیں مومن کی جھلک دکھاتے ہیں۔ اور کہیں وہ محض منظوم رائے زنی کرتے ہیں۔ بے تکلفی اور دل کی بات آسانی سے کہہ دینے کی جبلت میں

سادہ مزاجی کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کی سیاسی شاعری یعنی وہ شاعری جس میں سیاسی موضوعات یا حوالے نظر آتے ہیں اس جگہ اور اس حد تک کامیاب ہوتی ہے جس جگہ اور جس حد تک وہ ان کی اپنی واردات کے ساتھ اگر تمام دنیا کی نہیں تو کسی اور کی واردات کا رنگ اختیار کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ترکوں کی فتح سمرنا سے بطور مسلمان مجھے جتنی بھی خوشی ہو اور اس خوشی کی وجہ سے مجھے ان اشعار سے جتنی بھی ہم دردی ہو کم ہے۔ لیکن شاعری کا تفاعل یہ ہے کہ وہ اپنوں کے علاوہ دوسروں کو بھی یقین کی دولت بخشتی ہے۔ ترکوں کی فتح مسلمانو کے لیے مسرت افزا ہوگی۔ لیکن جب تک اس فتح کو کسی ایسے وقوعے کے طور پر نہ پیش کیا جائے کہ وہ وقوعہ خود اپنی جگہ پر مسرت افزا بن جائے، اس موضوع پر لکھی ہوئی شاعری محض منظوم اظہار خیال رہے گی، شاعری نہ ہوگی ؎

عالم میں آج دھوم ہے فتح مبین کی — سن لی خدا نے قیدیٔ گوشہ نشین کی
شیطان جلد باز کا جادو نہ چل سکا — تفسیر آج ہو گئی کیدی متین کی
ایمان واقعی ہو اگر غیب پر تو پھر — لو آئے ہر امید سے حق الیقین کی

میرا مطلب یہ ہے کہ موضوع سے ہم دردی شاعر اور قاری میں مشترک ہو تو بھی شاعری کا وجود میں آنا ضروری نہیں۔ کولرج نے درست لکھا ہے کہ کسی بڑی سے بڑی نظم کو بھی ہم پامال کر سکتے ہیں اگر ہم اس اصل روح کا خیال نہ رکھیں جس نے اس نظم کو جنم دیا۔ اس لہجے کو نہ دیکھیں جس میں وہ کہی گئی ہے۔ ان رسوم کا خیال نہ رکھیں جن کی وہ پابند ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعری کی واضح اور ظاہر شدتِ خلوص ہی نظم کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے کولرج لہجے کا بھی ذکر کرتا ہے، یعنی اس تاثر کا جو اس نظم سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر تاثر تبلیغ یا محض جوش یقین کا ہے تو ضروری ہے کہ جس چیز کی تبلیغ کی جا رہی ہے یا جس چیز پر یقین کا اظہار کیا جا رہا ہے اس میں سب لوگوں کو یقین ہو، یا اگر یقین نہ ہو تو نظم کی حد تک وہ یقین پیدا ہو جائے اور عدم یقین معطل ہو جائے۔ اسی کو کولرج شاعری کا مخصوص تفاعل کہتا ہے۔ یعنی عدم یقین کا تعطل۔ مندرجہ ذیل شعر میں یقین اور حق الیقین کی بات تو ہے ؎

ایمان واقعی ہو اگر غیب پر تو پھر — لو آئے ہر امید سے حق الیقین کی

لیکن شاعر کے واضح اور ظاہر خلوص کے باوجود یہ شعر عدم یقین کا تعطل نہیں پیدا کرتا کیوں کہ اگر یقین منطق کا محتاج نہیں تو عدم یقین بھی منطق کا محتاج نہیں۔ شاعر ہمارے عدم یقین

کو معطل یا منسوخ کرنے کے لیے غیر منطقی یا لامنطقی طریقے استعمال کرتا ہے۔ جہاں زورِ بیان اور جوشِ بیان اور منطق کی بات آئی، قاری کا عدم یقین اور بھی زور مارنے لگتا ہے۔ اس وجہ سے قصیدہ نگار شاعر اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب وہ ہم پر ظاہر کر دیتا ہے کہ میں آپ کے یقین کو نہیں بلکہ آپ کے تخیل کو متحرک کرنا چاہتا ہوں۔ قصیدے میں بیان کردہ "حقائق" کی سچائی کسی کے درمیان مشترک نہیں ہوتی، حتیٰ کہ ممدوح بھی جانتا ہے کہ یہ سب خرافات ہے، بکواس ہے، حقیقت نہیں۔ پھر بھی قصیدہ اگر شاعری بنتا ہے تو اسی لیے بنتا ہے کہ شاعر آپ کی منطق کو برانگیخت نہیں کرتا۔ یہیں پر وہ رسوم بھی کام آتے ہیں جن کا کولرج نے ذکر کیا ہے۔ غزل کے بھی بعض رسوم مقرر ہیں اور اسی لیے میں نے شروع ہی میں کہہ دیا ہے کہ تقریباً تمام غزل تھوڑی سی محنت اور معنی بینی اور لفظ شناسی کی مشق کے بعد سیاسی بھی، (ملحوظ رہے میں نے صرف سیاسی نہیں کہا، سیاسی بھی کہا ہے) قرار دی جا سکتی ہے۔ محمد علی جوہر اور ظفر علی خاں میں یہی فرق ہے کہ محمد علی جوہر کی بہترین شاعری ان رسوم کے اندر ہے جو اُس وقت غزل کے لیے مقرر تھے۔ جہاں وہ دائروں سے باہر نکلے وہ عمومی سطحیت اور نعرہ بازی اور نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جو بظاہر غزل کے رسوم کے اندر ہے ؎

تجھے ہے قوتِ بازو پہ غرّہ حسن پر ہم کو
لگا دے زور تو سارا تری قدرت کہاں تک ہے

لیکن غزل کے مزاج شناس جانتے ہیں کہ شعر کی اساس "قوتِ بازو" پر ہے جو معشوق کی رسومیاتی صفت نہیں ہے۔ معشوق خون خرابا کرتا ہے لیکن زورِ بازو کے بل بوتے پر نہیں بلکہ زورِ حسن کے بل بوتے پر۔ دستِ بازوے قاتل اور زورِ بازوے قاتل کی بات بھی اگر ہوتی تو اس کے حسن کے حوالے سے، پہلوان کے طور پر نہیں۔ شعرِ زیرِ بحث میں دوسرا مصرع معشوق کو پہلوان ثابت کر کے اسے غزل کی روایت سے خارج کر رہا ہے۔ لیکن جب غزل کی روایت سے خارج ہو گیا اور کسی دوسرے فریم میں نہیں آ رہا ہے تو پھر شعر باقی نہ رہا۔ صرف ایک مبارز طلبی رہ گئی۔ اس طرح سیاسی شاعری میں سے شاعری منہا ہو جاتی ہے۔ اور محض سیاست، وہ بھی ایک وقتی تاثر کی شکل میں، باقی رہ جاتی ہے وہی حالت مندرجہ ذیل اشعار کی ہے ؎

چند روزہ عیش ہے یہ جنتِ شداد کا اس طرح ہرگز نہ ہوگا فیصلہ بغداد کا

شداد کی جنّت غزل کی رسومات میں داخل ہے، لیکن بغداد کی مناسبت کے باوجود شعر محض اخباری بیان ہے ۔ کیوں کہ جنّت شداد کا تذکرہ کسی شعری تجربے یا کسی رسومیاتی بیان کے لیے نہیں بلکہ ایک سیاسی اور غیر شعوری نتیجہ نکالنے بلکہ اس نتیجے کا اعلان کرنے کے لیے کیا گیا ہے ۔ مشکل یہ آپڑی ہے کہ جب کسی پبلک واقعے کا مخصوص طور پر ذکر کیا جاتا ہے تو شعر بقول بورا ''کسی کم تر درجے کے ذریعۂ اظہار'' کا نمونہ معلوم ہونے لگتا ہے اور جب کسی واقعے کا ذکر مخصوص طور پر نہ کیا جائے تو شعر ایک عمومی بیان ہو جاتا ہے جس کو سیاسی رنگ دے بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی ۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر غزل کی روایت میں ہے لیکن اس کا بیان اتنا عمومی ہے کہ اسے سیاسی معنی دیے جائیں یا نہ دیے جائیں کوئی فرق نہیں پڑتا ؎

اس پہ کیا موقوف کر اور بھی ظلم و ستم کچھ بھی باقی ہو جو ظالم حوصلہ بے داد کا

اس بات سے قطع نظر کہ شعر معمولی ہے، اس کے سیاسی معنی اس قدر عمومی اور پتلے ہیں کہ اس شعر کا سیاسی ہونا نہ ہونا برابر ہے ۔ اب مندرجہ ذیل شعر دیکھیے ۔ یہ بھی ایک مخصوص واقعے پر ہے، لیکن اس میں شعر کا رنگ آگیا ہے ؎

قید ہے قیدِ غلامی دو برس کی قید کیا دیکھو کب ہو خاتمہ اس قید بے میعاد کا

قیدِ بے میعاد اور قید غلامی کے سیاسی معنی ظاہر ہیں ۔ یہ فقرے غزل کی روایت میں بھی داخل ہیں ۔ اس طرح شعر کا سیاسی پہلو ظاہر ہو گیا اور روایت بھی برقرار رہی ۔ لیکن یہ اعلا درجے کا شعر نہیں ہے کیوں کہ نہ اس کے معنی بہت دور تک جاتے ہیں اور نہ اس کے الفاظ میں کوئی ایسا حسن ہے جو اس کا ذاتی یا اضافی حسن بن جائیں ۔ کسی مقررہ موقعے پر (مثلاً کسی مدت کے لیے سزائے قید ملنے پر) یہ شعر پڑھا جائے اور پڑھنے والا غلام ملک کا باشندہ ہو تو شعر کی اثریت میں اضافہ ہو سکتا ہے ۔ لیکن وہ اثریت جو خارجی حالات و شرائط کی اس درجہ محتاج ہو کہ اس کا وجود ان حالات و شرائط پر منحصر ہو، شعر کی خوبی نہیں ہو سکتی ۔ دراصل محمد علی جوہر کی سیاسی شاعری بھی اسی وقت شاعری کے زمرے میں آتی ہے جب وہ مذہب کو سیاست کے پس منظر میں یا سیاست کو مذہب کے پس منظر میں دیکھتے ہیں ۔ ان کی زیادہ تر کامیاب شاعری میں سیاسی موضوعات کو مذہبی استعاروں میں یا مذہبی موضوعات کو سیاسی استعاروں میں بیان کیا گیا ہے ۔ مثلاً غلامی کے موضوع پر یہ شعر دیکھیے ؎

بت پرستی کا نشاں طوقِ غلامی کم ہے کیا ضروری ہے کہ قشقہ بھی ہو زنّار بھی ہو

یعنی یہاں وہ غلامی کو کفر کے برابر گردان رہے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے امام حسینؑ کو استعارہ بنا کر اپنے بہترین اور مشہور ترین شعر کہے ہیں ؎

قتلِ حسینؑ اصل میں مرگِ یزید ہے اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد
ستم سے کچھ نہ ہوا اب کھلا ستم گر پر ابھی کچھ اور بھی باقی ہے قتلِ عام کے بعد
فرصت کسے خوشامدِ شمر و یزید سے اب ادّعائے پیرویِ پنج تن کہاں
پیغام ملا تھا جو حسین ابن علیؑ کو خوش ہوں وہی پیغامِ قضا میرے لیے ہے
خود خضر کو شبیر کی اس تشنہ لبی سے معلوم ہوا آبِ بقا اور ہی کچھ ہے

لیکن مذہب اور سیاست کا یہ اجتماع محمد علی جوہر کے یہاں ہمیشہ اتنی تکمیل کے ساتھ نظر نہیں آتا۔ ان پر مذہبیت کا جوش غالب ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمد علی جوہر کی مذہبی شاعری ان کی سیاسی شاعری سے بہتر ہے۔ جہاں وہ سیاسی افکار و نظریات یا صورتِ حالات کے بجائے صرف ذاتی حوالے سے حبسیہ شاعری کرتے ہیں وہاں ان کی عام سطح بلند ہو جاتی ہے لیکن شاعرانہ حقیقت اور عام منطقی حقیقت میں فرق نہ کرنے کی وجہ سے شعر میں ایک خوش گوار سی تیزی کے باوجود کوئی نئی حقیقت سامنے نہیں آتی ؎

گراں ہو اب تو شاید سرِ گل بھی کچھ ایسے ہو گئے خوگر قفس کے
ملی ہے قید آزادی کی خاطر نہ پڑ جائیں کہیں دونوں کے چسکے
جس نے ہنگامہ عدالت کا ترے دیکھا ہے اس گنہ گار کو اک روز جزا اور سہی
ہم کو خود شوقِ شہادت ہے گواہی کیسی فیصلہ کر بھی چکو مجرمِ اقراری کا
سرورِ کیفِ لاتحزن کو بشرے سے عیاں پایا اسیرِ قیدِ تنہائی کو مست و شادماں پایا

میں سیاست کا طالب علم نہیں ہوں اس لیے محمد علی جوہر کی سیاسی سوجھ بوجھ یا بصیرت کے بارے میں کوئی رائے نہیں دے سکتا۔ لیکن ان کی سیاسیات میں ایک طرح کی سیماب وشی اور بے قراری ضرور تھی۔ سیماب وشی اور بے قراری ان کی شاعری میں اچھا اور بُرا دونوں اثر رکھتی ہے۔ مثلاً اسی سیماب وشی کی بنا پر وہ منفرد اسلوب نہ اپنا سکے نہ ایجاد کر سکے۔ لیکن اسی کے باعث ان کی تمام شاعری حرکت اور بے چینی اور شور کے استعاروں اور پیکروں سے بھری ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ غالبؔ کی طرح نئی نئی صورتیں نہیں پیدا کرتے۔ ان کا ذہن

حقیقی طور پر استعاراتی نہیں ہے، جیساکہ میں نے اوپر کہا ہے، وہ شاعرانہ حقیقت واقعی یا منطقی حقیقت میں فرق نہیں کرتے، جب کہ اس فرق کے بغیر یا اس کے احساس کے بغیر استعارہ وجود میں نہیں آتا۔ لیکن استعارہ کی اس کمی کو محمد علی جوہر نے تکرار کے ذریعہ ایک حد تک پورا کر لیا ہے ؎

دستِ وحشت سے شکایت پانو کے چھالوں کو ہے
دل میں کھٹکا جا کے ہر وہ خار جو دامن میں تھا
قاتلِ جوہر کے ہاتھوں سے نہ چھوٹا حشر تک
کس بلا کا خون ظالم کی رگِ گردن میں تھا
ہوا تھا قید فصلِ گل میں جو مرغ اس کو گلشن میں
قفس سے چھٹتے ہی صیدِ غمِ جورِ خزاں پایا

تجھ سے مقابلے کی کسے تاب ہے ولے — میرا لہو بھی خوب ہے تیری حنا کے بعد
اک شہر آرزو پہ بھی ہونا پڑا خجل — ھل من مزید کہتی ہے رحمت دعا کے بعد
لذت ہنوز مائدۂ عشق میں نہیں — آتا ہے لطف جرم تمنا سزا کے بعد

الگ الگ اشعار میں یہ کیفیت اتنی نمایاں نہیں ہوتی جتنی پورے کلام کا بہ یک وقت مطالعہ کرنے پر نمایاں ہوتی ہے۔ محمد علی جوہر بڑے شاعر نہیں تھے لیکن وحدت تاثر کی حد تک وہ شاعری کا حق یقیناً ادا کر دیتے ہیں۔ انھوں نے سیاست کی دنیا میں اپنے نقوشِ قدم اس قدر نمایاں چھوڑے ہیں کہ باقی اور میدانوں میں انھیں کسی نشان کی ضرورت نہ تھی۔ یہی بات اُن کی بڑائی کا ثبوت ہے کہ سیاسی اور صحافتی پہلوؤں پر تمام تر توجہ صرف کرنے کے باوجود ان کی بہت ساری شاعری آج بھی پڑھنے کے لائق ہے۔

(۱۹۷۹)

جاں نثار اختؔر اور نیا استعارہ

محمد حسین آزاد نے ذوقؔ کے بیان میں لکھا ہے کہ جب وہ اپنا مشہور قصیدہ ؏
زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
نظم کر رہے تھے تو ان کا طریقہ یہ تھا کہ شعر کہہ کر کسی کو لکھواتے جاتے تھے جب وہ اس شعر پر پہنچے ؎

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ابر سیاہ　　　کہ جیسے جائے کوئی فیل مست بے زنجیر

تمام سننے والوں نے بے ساختہ داد دی۔ ذوقؔ آب دیدہ ہو کر بولے: ہاں میاں میرا بڑھاپا ہے اور اس کی جوانی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ برساتی ہوا میں تیزی سے اڑنے والے بادلوں کے لیے فیل مست بے زنجیر سے بہتر تشبیہہ یا پیکر مشکل سے دست یاب ہوگا۔ اسی وجہ سے جو اں سال اقبال نے بھی یہی پیکر شوری یا غیر شعوری طور پر اسے اڑا لیا ؎

ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر　　　فیل بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر

حالاں کہ مشاقی اور نومشقی کا فرق واضح ہے اگر ابر جھومتا جا رہا ہے تو فیل بے زنجیر کی صورت اڑ نہیں سکتا۔ جھومنے کی رفتار اور ہے، بے زنجیر دوڑنے کی رفتار اور۔ پھر ہائے کا لفظ یہاں فضول اور محض برائے بیت ہے۔ ان باتوں کا تذکرہ میں یوں ہی نہیں کر رہا ہوں مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ شاعر کی مشاقی میں اضافہ تو ہوتا ہی ہے اس کے داخلی ارتقا کی بھی منزلیں طے ہوتی رہتی ہیں۔ اب یہ شاعر کی تقدیر یا اس کی صلاحیت اور قوت پر منحصر ہے کہ اس کا ارتقا عرصہ تک قائم رہے۔ دیر میں شروع ہو، یا کچھ برسوں ہی میں تمام ہو جائے۔ غالبؔ کو دیکھیے کہ وہ بیس اکیس برس کی عمر میں ہی اپنا بہترین اسلوب دریافت کر چکے تھے اور ان کے بقیہ پچاس

سال اسی کو مزید سنوارنے سجانے میں گزرے۔ ان کی صلاحیت اس قدر غیر معمولی تھی کہ دماغی، ذہنی اور تخلیقی ترقی کے وہ مدارج جو دوسرے شعرا سے برسوں میں طے نہیں ہوتے انھوں نے ایک مختصر عرصے میں تمام کرلیے اور اس کے باوجود ان کے یہاں آخر عمر تک کسی انحطاط کا احساس نہیں ہوتا اس کے برخلاف مجاز نے اپنی چھوٹی موٹی شخصیت کے پورے امکانات بہت جلد ظاہر کردیے اور اس کے بعد ان کی شاعری کا سرچشمہ ہی خشک ہوگیا۔ راشد آخر عمر تک ترقی کرتے رہے اور اگرچہ ان کی شروع کی نظموں میں بھی حیرت انگیز فن کارانہ بلوغت ملتی ہے لیکن آخر کی نظموں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ "خودکشی" اور "انتقام" جیسی نظموں کا شاعر ہی "اے غزالِ شب" اور "آرزو راہبہ ہے" جیسی شاہ کار نظموں کا شاعر بن سکتا تھا۔

ترقی پسند شعرا کے ارتقا کی داستان بیشتر الم ناک ہے۔ ان کے سامنے کوئی واضح فن کارانہ معیار نہ تھا بلکہ وہ سماجی اور سیاسی تقاضوں کو فن کارانہ معیاروں کا بدل سمجھتے تھے۔ لہٰذا ان کی شاعری میں جو تبدیلیاں آئیں وہ اکثر خارجی ضرورتوں کے تحت آئیں، فن کارانہ ارتقا کا حوالہ ان میں نہ تھا۔ شروع شروع میں ترقی پسند شعرا کو سستی رومانی نظمیں لکھنے سے عار نہ تھا۔ مجاز، ساحر، سردار، مخدوم، کیفی، جاں نثار اختر اور خود فیض جو ان تمام شعرا کے مقابلے میں جذبات کا بے محابا اظہار بہت کم کرتے ہیں، کوئی اس عیب سے یکسر خالی نہیں۔ عشق میں انقلاب کی آمیزش ذہنی رویے میں کسی تبدیلی کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے ہوئی کہ خالی خولی عشقیہ شاعری سے کوئی سیاسی کام نہیں لیا جاسکتا۔ غزل سے ترقی پسندوں کا احتراز بلکہ اس کی تحقیر اس بنا پر نہیں تھی کہ اس میں عشقیہ جذبات کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس بنا پر کہ اختر حسین رائے پوری وغیرہ نے یہ دریافت کرلیا تھا کہ غزل کا مزاج جاگیردارانہ ہے اس لیے اس کے ساتھ میل جول اچھا نہیں ہے، اسی طرح ترقی پسندوں نے آزاد نظم کو اردو شاعری کے چہرے پر بدنما داغ اس لیے نہیں کہا کہ اس میں فن کارانہ اظہار کی قوت نہیں بلکہ اس لیے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ وغیرہ جیسے رجعت پسند آزاد نظم کے داعی اور مبلغ تھے۔ ترقی پسند بوطیقا آزاد نظم اور غزل کو قبول کرنے پر بڑی مشکل سے راضی ہوئی اور وہ بھی اس وجہ سے کہ جب آزاد نظم بڑے سے بڑے مغربی ترقی پسند شاعروں نے کھلے بندوں برتنا شروع کردی اور جب غزل کی کثیر الجہت شاعری کے ذریعہ سیاسی مفاہیم کے اظہار کی آسانیاں نظر آئیں تو ترقی پسند بوطیقا کے پاس کوئی چارہ نہ رہا۔ ورنہ اس بات کی کہ ترقی پسند نظریۂ شعر کسی واضح فن کارانہ معیار سے علاقہ نہیں رکھتا اس کی ایک دلیل اختر حسن

کا کیفی اعظمی کی کتاب "آوارہ سجدے" پر تبصرہ ہے جو "گفتگو" میں شائع ہوا ہے۔ اختر حسن نے کیفی کی خالص سیاسی اور ہنگامی نظموں کے بارے میں دبی زبان شمارہ ۹۰۱ اسے کہا کہ ان کے جوش اور خلوص میں کوئی شک نہیں لیکن مستقل شعری قدر نہ رکھنے اور موضوعات کی محدود حیثیت کے باعث ان کی شاعرانہ قیمت مشتبہ ہے تو اس پر سردار جعفری نے یہ مختصر لیکن تحکمانہ نوٹ دیا ہے کہ ادارہ اس رائے سے متفق نہیں ہے۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی بڑا حصہ بے جان اور شاعری کے دائرے سے خارج ہے اور ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی ایک مختصر حصہ نہایت خوبصورت اور اچھی شاعری کے زمرے میں داخل ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی اچھی شاعری ان کے نظریے کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کے باوجود ہے، ورنہ نظریاتی حیثیت سے تو اختر حسین رائے پوری کا خیال بالکل درست تھا کہ غزل کا مزاج جاگیردارانہ اور اس کی فکر مائل انحطاط ہے (یعنی ترقی پسند نظریے کی روشنی میں یہی نتیجہ نکلتا ہے) یہ ترقی پسند شعرا کی سلامت طبع تھی جو انھیں کھینچ کھانچ کر کسی طرح غزل کی طرف لے آئی۔ آئے وہ جس راستے سے ہوں لیکن پہنچے ٹھیک جگہ پر۔ کیوں کہ غزل نے ان کی شعری کائنات کو اپنی مخصوص وسعت و وقار سے روشناس کرایا۔

کہنا مجھے یہ تھا کہ ترقی پسند شاعروں کے یہاں شعری ارتقا یا انحطاط کی ان منزلوں کو تلاش نہیں کیا جا سکتا جو عام طور پر شعرا کے یہاں نظر آتی ہے ان کے یہاں خارجی دباو داخلی اپج پر اکثر حاوی رہا ہے۔ لہٰذا ان کا میلان کبھی کسی طرف رہا ہے تو کبھی کسی اور طرف۔ ایسی صورت حال میں ان کے بہترین شعرا کے یہاں اچانک شگفتگی کے منظر اکثر دکھائی دیتے ہیں (شگفتگی یہاں افسردگی کی ضد نہیں بلکہ کھل اٹھنے کے معنی میں ہے) جاں نثار اختر کی تازہ غزلیں اسی کی بین مثال ہیں۔

جاں نثار اختر کے بارے میں ایک حالیہ انگریزی مضمون میں کہا گیا ہے کہ وہ مارکسی نظریہ ادب کے پابند ضرور ہیں لیکن اس پابندی کے باوجود وہ سکہ بند اور مشروط طرز احساس و اظہار کے قائل نہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ اگر یہ مضمون اردو میں لکھا گیا ہوتا تو اس میں یہ بات کس طرح کہی جاتی کیوں کہ ہماری زبان میں ترقی پسند نظریہ شعر کی جس صورت کو سرکاری ترقی پسندوں نے قبول اور رائج کیا ہے اس کی رو سے انفرادیت بہت بڑا گناہ ہے کیوں کہ انفرادیت disruption اور انفرادی سچائیاں جھوٹی ہوتی ہیں۔ اسی وجہ سے سردار جعفری کا خیال ہے کہ conformity یعنی یکسانیت

کوئی بُری چیز نہیں، جب انفرادی سچّائیوں کو فروغ ہوگا تو تھوڑی بہت افراتفری بھی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ افراتفری نظم وضبط کے منافی ہے۔ سیاسی اعتبار سے تو نظم وضبط بڑی عمدہ چیز ہے لیکن ادب کا میدان سیاسی اکھاڑا تو ہے نہیں، یہاں تو طرح طرح کی بولیاں رائج ہونا لازمی ہے۔ مشکل یہ ہے کہ سکّہ بند ترقی پسندی کا عقیدہ یہ ہے کہ انفرادی سچّائیاں ادب سے گزر کر سیاست میں بھی در آتی ہیں حالاں کہ یہ خیال درست نہیں، کم سے کم اس حد تک کہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے کسی مخصوص عقیدے پر کاربند ہونا ضروری نہیں۔ اگر میں صوفی نہ ہوتے ہوئے بھی رومی کو، ہندو نہ ہوتے ہوئے بھی گیت گووند کو، روسی کیتھولک نہ ہوتے ہوئے بھی دستہ ئفسکی کو پڑھ اور پسند کر سکتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میری انفرادی سچائیاں کچھ بھی ہوں، وہ دوسروں کی سچّائیوں سے اس طرح متحارب نہیں ہوتیں کہ ایک سچّائی دوسری کو منسوخ یا مجروح کردے۔ جاں نثار اختر کا بھی یہی معاملہ ہے۔ ذاتی طور پر وہ مارکسی ہیں۔ اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ سیاست کی سطح پر میرے کیا عقائد ہیں تو میں بلا تکلف دائیں پر بائیں بازو کو ترجیح دوں گا۔ میں خود کو برٹرنڈ رسل کی طرح لبرل سوشلسٹ سمجھتا ہوں (یہ اور بات ہے کہ بائیں سیاسی نقطۂ نظر والے برٹرنڈ رسل کے نام سے بھی اسی طرح بدکیں گے جس طرح سارتر پر لاحول بھیجتے ہیں) لیکن اس بات کی پروا کیے بغیر کہ بعض لوگوں کی نظر میں اظہار ذات یا فرد کی فردیت کا احساس ایک disruptive رجحان ہے، میں اپنے اس حق کا اعلان کروں گا کہ اظہار ذات اور احساس فردیت پر تمام چیزوں کو موخّر کروں۔ میں جاں نثار اختر سے اس بات کی توقع نہیں رکھتا کہ وہ ساٹھ سال کی عمر میں generation gap کو پار کرلیں گے اور نہ میں یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنے سیاسی عقائد ترک کر دیں بلکہ میں تو یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنی فردیت کا اظہار اپنے عقائد کے ساتھ ساتھ کریں تاکہ گراں گوش اور گراں خواب نقّادوں کی بے خبری کم ہو۔

نئی غزلوں کے جاں نثار اختر اور "گھر آنگن" کے جاں نثار اختر کو اس خیال سے ایک نہ سمجھنا چاہیے کہ دونوں میں روایتی جذبے کی جگہ ذاتی جذبے کا اظہار ہے۔ "گھر آنگن" کی شاعری اپنی تمام سادگی اور معصومیت اور بالغ گھریلوپن کے باوجود محدود اور اکہری شاعری ہے اس میں مقامی استعارے کے سوا کوئی وسیع استعارہ یا زندگی کا کوئی پیچیدہ تجربہ نہیں ہے۔ اس کے برخلاف غزلوں میں مقامی استعارہ بہت کم ہے اس کی جگہ وسیع تر استعارہ تلاش کرنے کی ایک مسلسل کوشش ہے وسیع تر استعارے کی ایک شکل یہ ہے کہ وہ پورے شعر

پر محیط ہوتا ہے یعنی پورا شعر ہی استعارہ بن جاتا ہے۔ ایسے شعر میں جو واردات بیان کی جاتی ہے وہ مقامی مفہوم کے ساتھ ایک نسبتاً غیر قطعی، مبہم لیکن معنی خیز مفہوم بھی رکھتی ہے۔ اس کی انتہائی صورت (یہ بات ذرا دلچسپ بھی ہے) کافکا کے افسانوی ادب میں نظر آتی ہے۔ انتہائی اس لیے کہ کافکا کے یہاں معنی کی کثرت اور معنویت کی شدّت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے لیکن مقامی مفہوم تقریباً عنقا ہونے کی وجہ سے وہ صورت پیدا ہو جاتی ہے جس کو ایرک ہیلر "شفاف ابہام" کہتا ہے۔ جاں نثار اختر کے یہاں مقامی مفہوم سے ہی وسیع تر مفہوم بھی حاصل ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل غزل میں مرد کی تنہائی یا اس کی افسردگی (جس میں شکست خوردگی کا شائبہ نہیں بلکہ جو ایک فطری احساس کا حکم رکھتی ہے) مقامی مفہوم ہے ؎

آئے کیا کیا یاد نظر جب پڑتی ان دالانوں پر
اس کا کاغذ چپکا دینا گھر کے روشن دانوں پر

آج بھی جیسے شانے پر تم ہاتھ مرے رکھ دیتی ہو
چلتے چلتے رک جاتا ہوں ساری کی دکانوں پر

سستے داموں لے تو آتے لیکن دل تھا بھر آیا
جانے کس کا نام کھدا تھا پیتل کے گلدانوں پر

شہر کے تپتے فٹ پاتھوں پر گاؤں کے موسم ساتھ چلیں
بوڑھے برگد ہاتھ سا رکھ دیں میرے جلتے شانوں پر

اس کا کیا من بھید بتائیں اس کا کیا انداز کہیں
بات بھی میری سننا چاہے ہاتھ بھی رکھے کانوں پر

اب ان اشعار پر فرداً فرداً غور کیجیے۔ جن دالانوں پر نظر پڑتی ہے وہ کسی گھر کے ہیں، ایسے گھر کے جن میں شاعر کسی کے ساتھ رہتا تھا۔ منظر بچپن کا معلوم ہوتا ہے لیکن روشن دانوں پر کاغذ چپکانے کا کھیل واضح نہیں ہے۔ ممکن ہے یہ گڑیا گھر کے روشن دان ہوں۔ ممکن ہے ذکر بچپن کا نہ ہو بلکہ جوانی کا ہو اور روشن دانوں کے شکستہ شیشوں پر کاغذ چپکانا محبت اور مفلسی کی طرف اشارہ کرتا ہو۔ ممکن ہے روشن دانوں سے چھنتی ہوئی روشنی کو روکنے سے گھریلو اور مانوس فضا میں نیم روشن خلوت اور دوستی سے بھری ہوئی تنہائی کا احساس زیادہ کرنا مقصود ہو، بہر حال ان یادوں میں کسی محبوب شخصیت کے کھو جانے کا تاثر ظاہر ہے اور محبوب شخصیت میں

معصومیت اور اپنائیت کی بھی ایک ادا ہے جس کی کمی شاعر کو عصرِ حاضر میں محسوس ہوتی ہے
دوسرے شعر میں ایسا لگتا ہے کہ وہی معصوم اور محبوب ہستی بچپن یا لڑکپن یا نوجوانی کی منزل سے گزر کر وسطِ عمر کی بھرپور اپنائیت تک پہنچ کر الگ ہو گئی۔ ساری کی دکانوں پر ٹھٹک کر رک جانا اور یہ محسوس ہونا کہ کسی نے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا' اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ گُم شدہ ہستی کو حسین ساریوں میں ملبوس دیکھنے کی تمنا تھی جو شاید کبھی پوری نہ ہو سکی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خوبصورت نازک ساریوں کو شوکیس میں سجی ہوئی دیکھ کر شاعر کی چشمِ تخیل حرکت میں آجاتی ہے اور وہ گُم شدہ ہستی کو ان میں ملبوس دیکھ لیتا ہے۔ اب شانے پر رکھا ہوا ہاتھ ایک اور مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔ شوکیس میں لگی ہوئی ساری پہلے محبوب ہستی کے بدن پر سجتی ہے، پر وہ ہستی دکان سے چل کر خود بخود شاعر کے پہلو میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ گڑیا گھر کے روشن دانوں سے جھانکتی ہوئی گڑیاں زندہ ہو جاتی ہیں اور سچ مچ کی لڑکی بن کر آنکھیں کھول دیتی ہیں۔ تیسرے شعر میں پیتل کے گل دانوں پر کھدا ہوا گُم نام نام اسی گُم شدہ ہستی کی علامت بن جاتا ہے۔ جس طرح اپنے مالک سے الگ ہو کر گل دان گلی گلی آوارہ ہیں اور ہر اس خریدار کے رحم و کرم پر ہیں جو چند پیسوں کے عوض اُنھیں خریدنا چاہے (لیکن پھر بھی ان پر مالک کا نام منقش ہے) اس طرح محبوب ہستی سے جدا ہو کر شاعر کی شخصیت ادھوری اور کم قیمت ہو گئی ہے۔ بقول احسن اللہ بیان ؎

ہم سرگزشت کیا کہیں اپنی کہ مثلِ خار
پامال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن اس کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ ممکن ہے گل دانوں پر اس گُم شدہ ہستی کا نام منقش ہو اور گل دانوں کا بازار میں آنا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہو کہ ان کی مالکہ کا سارا اثاثہ تتر بتر ہو گیا اور خود اس کا نام صفحۂ ہستی سے مٹ گیا۔ تیسرا پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے گل دان کسی نے کسی کو تحفتاً دیے ہوں اور اب تحفہ پانے والی یا والے کے اُجڑ جانے یا تقلیبِ حال کی بنا پر وہ کباڑی کی دُکان پر آگئے ہوں۔ بہر حال سستے داموں ملنے والے یہ گل دان ہر صورت میں گُم شدگی، علاحدگی اور تبدیلیِ حال کی علامت ہیں اور گُم شدگی یا تبدیلیِ حال شاعر کی تنہائی اور محزونی کا ایک حصّہ ہے یا اس میں اضافہ کرتی ہے۔ چوتھے شعر میں جدید تہذیب کے اس بحران کا ذکر ہے جس کی وجہ سے ہمارے ملک کی آبادی کا ایک معتد بہ حصّہ دیہات سے شہر کی طرف کشاں کشاں گامزن ہے۔ بوڑھے برگد گانو کی سادگی اور قوت کے علاوہ اس کی عارفانہ عقل مندی کی بھی علامت ہیں۔ برگد کا درخت صرف

دھوپ سے امان نہیں دیتا بلکہ اپنی تنومندی مضبوطی اور طویل العمری کی بنا پر ایک طرح کا پدری پیکر Father Image بھی ہے اور شہر کی تپتی سڑکوں پر صرف پاؤں ہی نہیں جلتے بلکہ شہری آب و ہوا کی بے مہری اور خود غرضی سارے جسم کو جلا ڈالتی ہے۔ آخری شعر میں پہلے شعر کی لڑکی پھر نظر آتی ہے، لیکن اب شاعر کی شخصیت تھوڑی بہت شوخ معلوم ہوتی ہے وہ اسے محبت کا تجربہ کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ لڑکی ملتفت بھی ہے لیکن معصومیت یا شوخی کی بنا پر وہ ہر بار کانوں پر ہاتھ رکھ لیتی ہے جو بھی ہو لیکن شاعر تبادلہ خیال میں ناکام رہتا ہے۔

اس طرح غزل کا مرکزی تاثر جسے تنہائی اور افسردگی کا نام دے سکتے ہیں، تجزیے کی روشنی میں کئی اور طرح کے تاثرات میں بکھر کر غزل کی معنویت میں اضافہ اور خود مرکزی تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔ غزل کے لیے مرکزی تاثر کوئی ضروری نہیں ہے لیکن اس کا ہونا کوئی عیب بھی نہیں اور اگر مرکزی تاثر مختلف تجربات سے مل کر بنا ہو یا مختلف استعاروں کے ذریعے ظاہر ہو (جیسا کہ غالب کی غزل "مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے" میں ہے) تو یہ اس کا بہت بڑا حسن ہے۔ غزل میں جذبے کا اظہار کوئی بڑی بات نہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ جذبہ سطحی نہ ہو۔ سطحی سے مراد یہ ہے کہ جذبہ ایسا نہ ہو جس تک دست رس پیش پا افتادہ یا عامیانہ الفاظ کے ذریعہ ہی ہو جائے۔ اپنی ادائی شکل میں اکثر جذبات سطحی ہوتے ہیں لیکن اچھا شاعر ان میں جاں نثار اختر کی طرح مختلف تجربات شامل کرکے اور ان کے لیے طرح طرح کے استعارے تراش یا تلاش کرکے انھیں گہرائی بخشتا ہے۔ نام نہاد اخلاقی یا انقلابی شاعری کا عیب یہ نہیں کہ اس کا جذبہ سطحی ہوتا ہے بلکہ یہ کہ اس میں بیان کردہ جذبہ مختلف اللون تجربات کے ساتھ گھل مل نہیں سکتا۔ وجودی ادب کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ اگرچہ وہ اخلاق کا پرچار نہیں کرتا لیکن چونکہ وہ انسان کے ذاتی تجربات و احساسات اور اس کے داخلی مسائل کی گہری چھان بین کرتا ہے اس لیے اس میں بنیادی اخلاق اور انقلابی اقدار نام نہاد اخلاقی یا انقلابی ادب سے زیادہ ہی ہوتی ہیں۔ ایوتوشنکو Evtushenko کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ لوگ نہیں مرتے بلکہ ان کے ساتھ دنیائیں مر جاتی ہیں۔ ہر ایک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ ہے، غالب بہت پہلے کہہ گئے ہیں۔ کارل پاپر مادی دنیا کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو ذات، دوسرا طبیعی دنیا (شہر، درخت، پہاڑ، دریا وغیرہ) اور تیسرا حصہ وہ تمام ادارے اور سماجی ماحول جو انسان کے ہی خلق کردہ ہیں لیکن جو اپنے خالق کے تابع نہیں ہیں (حکومت، سماجی، تہذیبی اور تمدنی

تحریکات وغیرہ) شاعر ذات کا اظہار کرتا ہے لیکن باقی دو دنیاؤں سے غیر متعلق نہیں ہوتا۔ نکتہ صرف یہ ہے کہ باقی دونوں دنیائیں شاعر سے اپنا وجود زبردستی نہیں منوا سکتیں بلکہ وہ ان کو برتنے میں آزاد ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ صرف ظواہر اور سطحیات کا غلام ہو کر رہ جائے۔ جاں نثار اختر اس نکتے سے اچھی طرح واقف ہیں۔ وہ انسان کی بے چارگی اور قوت دونوں کا احساس رکھتے ہیں لیکن اس حقیقت حال سے بے خبر نہیں ہیں کہ رومانی سطح پر شکست کھانے کے بعد انسان اپنی تمام تر قوت کے باوجود نطشہ کے اس قول کی تصدیق کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ "بد نصیب انسان تمہارا خدا پاش پاش ہو کر خاک میں لتھڑا پڑا ہے۔ اس کے چاروں طرف سانپوں نے گھر بنا لیا ہے اور تم اس کی خاطر ان سانپوں سے بھی محبت کرنے پر مجبور ہو"۔ وہ لوگ جو تمام دنیا کی عظیم الشان پیچیدگی کو انقلاب اور رجعت پسندی کے سفید و سیاہ آئینوں میں دیکھنا پسند کرتے ہیں، نطشہ یا بودلیر کی سی کربناک روحانیت کو کیا پہنچیں گے۔ ان کے لیے سوداؔ اور مومنؔ کا روایتی اظہار بھی بند کتاب کے مانند ہے ؎

سوداؔ:

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

مومنؔ:

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری
چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

جاں نثار اختر اس کرب سے بھی واقف ہیں اور اس وجد آمیز مسرت سے بھی جو مختلف لمحوں میں انسان کا حصہ ہوتی ہے۔ انسانی وجود اگر کرکے گار کے الفاظ میں بیماریِ مرگ ——— Sickness unto death میں گرفتار ہے تو اس میں شاعر کا قصور کیا ہے۔ اپنے کیے کی ذمہ داری اپنے ہی اوپر ہے اور اندرون ذات کی کرید میں جو بھی ہاتھ آئے اسے قبول کرنا ہی پڑتا ہے ؎

کیا ہوئے رات کے راہی   راہ سنسان پڑی ہے
اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں   جھٹک کے پھینک دو پلکوں پہ خواب جتنے ہیں

ہم کو گزری ہوئی صدیاں تو نہ پہچانیں گی — آنے والے کسی لمحے کو صدا دی جائے

میں سو بھی جاؤں تو کیا میری بند آنکھوں میں — تمام رات کوئی جھانکتا لگے ہے مجھے

گزر گیا ہے کوئی لمحۂ شرر کی طرح — ابھی تو میں اسے پہچان بھی نہ پایا تھا

ہم سب سے پہلے قتل ہوئے تم گواہ ہو — مرنے پہ دوسروں کو اُبھار آئے یہ نہیں

ان اشعار میں جو شخصیت جھلکتی ہے وہ نہ مریضانہ ہے نہ صحت مند، بلکہ شخصیت اس قسم کی لایعنی تفریقات کی سطحیت اور لغویت کو اچھی طرح واضح کرتی ہے۔ صحت مند ہونا لیکن شاعر نہ ہونا اتنا ہی بُرا ہے جتنا مریض ہونا لیکن شاعر نہ ہونا۔ شاعر کو شاعر اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ زندگی سے واقف ہوتا ہے، اپنی شخصیت کے حوالے سے۔ وہ اسی شخصیت کے حوالے سے دوسروں کو بھی ان کی اصلیت سے متعارف کراتا ہے۔ وہ شاعری کیا جسے پڑھ کر ہم اس کے بارے میں تو کچھ سیکھ لیں لیکن اپنے بارے میں کچھ نہ جان سکیں۔ ان معنوں میں جاں نثار اختر کی غزل اردو کی بہترین غزل کی روایات سے وابستہ و پیوستہ ہے۔ ان کی غزل میں مندرجہ بالا اشعار کی حیثیت استثنائی نہیں، عمومی ہے۔ یہ عمومیت اس بات کی خوشگوار دلیل ہے کہ ان کی شاعری آج بھی روز روشن کی طرح چمک رہی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ ہمارے عہد کی شاعری میں جاں نثار اختر کی غزل اپنی مضبوط انفرادیت، شائستگی اور دروں بینی اور سکہ بند تصورات سے بے خوف ہو کر شاعرانہ اظہار پر اصرار کی وجہ سے نمایاں ہے۔

(۱۹۷۶)

اریب — جدید نظم کا شاعر

میں اپنی عادت کے خلاف یہ مضمون ایک مغربی نقّاد کے قول سے شروع کرنا چاہتا ہوں، اس لیے کہ اس میں کچھ ایسی باتوں کا تذکرہ ہے جن پر اُردو کے نقّادوں نے پچھلے دنوں نسبتاً کم توجّہ کی ہے۔

> بڑی چھان بین یا عمل کا ہر خطہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہم ان تنقیدی مسائل کی طرف واپس جائیں جو وہ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ آخری تجزیے میں وہ مسائل مابعد الطبعیاتی ثابت ہوتے ہیں اور مابعد الطبیعیاتی انتخابات اور تفتیش کو ہمارے روبرو کر دیتے ہیں، چاہے ہم انھیں مابعد الطبعیاتی مانیں یا نہ مانیں۔ مابعد الطبیعیات کو پسند کریں یا نہ کریں۔ انسان کس طرح کا ذی وجود ہے، وہ کس طرح کی دنیا میں اپنا وجود رکھتا ہے، انسانی زندگی اگر کوئی معنی رکھتی ہے تو وہ کیا ہے، یہ سب مانے ہوتے مابعد الطبیعیاتی سوالات ہیں۔ [ادب کا مطالعہ دراصل اس کے "کافی" ہونے کا مطالعہ ہے] کافی ہونے کی اس حیثیت کو آسانی کے لیے اس طرح واضح کیا جا سکتا ہے (۱) اظہار کا کافی ہونا (۲) [ادیب اور ادب کا] اپنے پورے [آفاقی] تناظر میں کافی ہونا۔ (والٹراسٹائن، "تنقید بطور مکالمہ")

مجھے اس بات سے فی الحال کوئی بحث نہیں ہے کہ منقولہ بالا بنیادوں پر جو تنقیدی عمارت والٹراسٹائن نے کھڑی کی ہے وہ کس حد تک مضبوط ہے۔ ممکن ہے مجھے اس سے پوری طرح اتفاق ہی نہ ہو۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت ان بڑے مسائل کو نظر انداز کر دینا، جن

کا وجود یا عدم وجود اس ادب پارے کا خلاصہ ہے، کبھی کبھی غلط فہمی کا بھی باعث بن سکتا ہے ادب فہمی کے سلسلے میں معنی کی جس اہمیت پر میں اکثر اظہار خیال کرتا رہا ہوں، اس میں ایک بڑا حصہ اس معنوی اہمیت کا بھی ہے جو ادب پارے میں اٹھائے ہوئے سوالوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ اظہار کا کافی ہونا در اصل خود بھی اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ جس چیز کا اظہار کیا گیا ہے (جسے اسٹائن نے ٹکراو یا آمنا سامنا ہونے کی کیفیت کا نام دیا ہے) وہ زندگی کے بارے میں ہمارے تجربے کو وسیع تر کرے، پہلے سے زیادہ تونگر بنائے اور زلیست فہمی کی ایک اہم منزل ہو۔ کسی ادب پارے میں صرف تنہائی یا بے زاری یا انسان دوستی یا علو ہمتی یا شہری زندگی کی کش مکش یا صنعتی انقلاب کی حشر سامانیوں کا ذکر کافی نہیں۔ ان چیزوں کے نہ ہونے پر بھی ادب کی تخلیق ممکن ہے، لیکن شرط یہی ہے کہ ٹکراو encounter اور آمنا سامنا exposure اصلی ہو۔ ادب پارے کا اپنے آفاقی تناظر میں کافی ہونا ایک مابعد الطبعیاتی صورت حال ہے جس کے اظہار کے لیے کسی بھی بڑے شاعر، مثلاً غالب یا اقبال کا حوالہ کافی ہوگا اگر کسی تحریر یا تحریروں کے کسی مجموعے کو پڑھ کر یہ محسوس ہو کہ شاعر نے کچھ تجربات کا اظہار کیا ہے لیکن ان کے تضادات، کشاکشوں اور ناممکن اشاروں کو پوری طرح حل نہیں کر سکا ہے تو گویا وہ اپنے آفاقی تناظر میں کافی نہیں ہے۔ وہ ادب پارہ جس میں کسی نہ کسی طرح تمام تجربات کی تطبیق نہ ہو، ناممکن اور ناکافی ہے۔

میرے خیال میں اس بات کی وضاحت غیر ضروری ہے کہ ہماری تنقید عام طور پر ان مسائل سے گریز کرتی رہی ہے جو میں نے اوپر مختصراً پیش کیے ہیں۔ کسی بھی شخصی کارنامے کی تعینِ قدر کرتے وقت ان سوالوں سے گریز ممکن نہیں ہے، اور یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں فرداً فرداً ادیبوں کے مطالعے نہایت ناکافی اور غیر مربوط رہے ہیں۔ یا تو ہم نے ان سماجی اور سیاسی حالات سے بحث کی ہے جن کا ہمارے خیال میں شاعر یا افسانہ نگار نے اثر قبول کیا ہے، یا پھر ہم نے اس کے موضوعات و اندازِ بیان پر عمومی باتیں کہہ دی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک ہی عہد میں رہنے والے لیکن مختلف المزاج شعرا پر ایک ہی طرح کی تنقید لکھی گئی ہے۔ اس سے زیادہ مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب کسی ایسے شاعر کا مطالعہ کرنا پڑا ہے جس کے یہاں ارتقا کی ایک واضح لکیر نظر آتی ہے۔ مثلاً ادیب کے بارے میں سب جانتے اور کہتے ہیں کہ وہ ترقی پسند ادب کے نعرہ باز اور خارجی اسلوب سے گریز کر کے اس اسلوب کی طرف آئے

جسے جدید کہا جاسکتا ہے۔ لیکن اس گریز نے ان کی شاعری میں کون سے اقداری qualitative تغیرات پیدا کیے، ان تغیرات کی روشنی میں پرکھا جائے تو کس قسم کے انسان کی تصویر بنتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب نہیں ملتا۔ صرف یہ کہہ دینے سے کام نہیں چل سکتا کہ اریب کے دورِ دوم کی شاعری میں اظہارِ ذات اور حیات و کائنات کے حائل دونوں سے الجھنے کے آثار ملتے ہیں۔ صرف یہ کہنا بھی کافی نہیں کہ دورِ دوم کی نظموں میں جدید حسیت لفظیات اور طرزِ فکر ملتا ہے۔ یہ کہہ لینا بھی کافی نہیں کہ ان کی جدید شاعری میں احساس کی شدت اور جذبے کی نزاکت کی وہ فضا ملتی ہے جو روایتی ترقی پسند شاعری میں مفقود ہے۔ یہ باتیں تو ہم ذرا سے اُلٹ پھیر کے ساتھ سب ہی کے بارے میں کہہ سکتے ہیں (یا آج کل کے تنقیدی معیاروں کو دیکھتے ہوئے کم سے کم ان لوگوں کے بارے میں، جن سے ہم ناراض نہیں ہیں)۔ بڑا سوال یہی رہتا ہے کہ ۵۵ء کے بعد اریب کی شاعری کن مابعد الطبعیاتی سوالوں سے الجھتی ہے، کن تجربات کا اظہار کرتی ہے اور وہ ان تجربات کو پوری طرح انگیز کرنے کی ہمت رکھتے ہیں کہ نہیں؟

اریب کے مزاج کو رومانی کہا گیا ہے، اور اس خیال میں خاصی صداقت بھی ہے۔ "رسوائی" اور "آشفتگی" سے انھیں جس درجہ شغف تھا۔ اس کی روشنی میں یہ نتیجہ یقیناً نکالا جاسکتا ہے کہ ان کے مزاج میں ایک روایتی قسم کی رومانیت تھی۔ اپنے اور دوسروں کے بارے میں اس قسم کے الفاظ لکھ کر وہ شاید خود کو رومانی ہیرو یا کم سے کم رومانی داستانوں کے ہیرو سے مشابہ سمجھتے تھے۔

بے گھری مجھ سے پتا پوچھ رہی ہے میرا　　دربدر پوچھتا پھرتا ہوں کہاں جاؤں میں

تری خدائی کو رسوائے عام کر دوں گا　　پیمبری نہیں خود آگہی تو دے مجھ کو

چلو کہ تھوڑی سی رسوائی مول لے آئیں
کہ ہم ہیں سودائی

میں کہ دنیائے ہوس میں بھی سرفراز رہا　　کام آہی گئی آخر مری آشفتہ سری

یہ تو میں خود ہوں وہ احمق جس کی　　اپنی رسوائی میں تسکینِ انا ہوتی ہے

نہ جانے کتنی دفعہ اور قتل ہونا ہے

مجھے بہ پاسِ دِگر

لیکن یہ رومانی مزاج اگر صرف اس طرح کی خود فریبی آمیز جرأت مندی تک محدود ہوتا تو اریب کی شاعری مجاز کی طرح جھوٹے گوٹے کی شاعری ہوتی جس کا جادو آج چلنا مشکل ہے حقیقت یہ ہے کہ اریب کے رومانی مزاج ہی نے ان کو حیات و کائنات کے ان مسائل کی طرف متوجہ کیا جن کا ذکر ہمارے نقاد گول مول الفاظ میں کرتے آئے ہیں۔ رومانی مزاج کا خاصہ یہ ہے کہ وہ ایک طرف تو خود ترحمی کی طرف مائل ہوتا ہے، لیکن دوسری طرف اس میں اخلاقی جرأت بھی ہوتی ہے جو اسے نہ صرف سوالوں کی طرف اکساتی ہے، پوچھنے اور چھیڑنے پر مجبور کرتی ہے، بلکہ خود ترحمی کو دبائے بھی رہتی ہے۔ رومانی شاعروں پر گوئٹے کا مشہور طنز کہ وہ اس طرح لکھتے تھے، گویا ساری دنیا ایک ہسپتال ہو اور وہ سب مریض ہوں، مغرب سے زیادہ اردو کے ان ہیچ پوچ شاعروں پر صادق آتا ہے جن پر سطحی تنقیدیں لکھ کر ڈاکٹر محمد حسن جیسے لوگوں نے اردو ادب میں رومانوی تحریک جیسی کوئی چیز دریافت کرلی ہے۔ اریب کی رومانیت کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ وہ خود ترحمی سے محفوظ ہے، کیوں کہ ان کی اخلاقی جرأت اور ان کا مستفسر ذہن انھیں یا تو طنز کی طرف لے جاتا ہے یا ایک ایسی واقفیت کی طرف جس سے خود ترحمی کے علاوہ خود کو dramatize کرنے کی جبلّت ہی کا اخراج ہوچکا ہے۔ خود کو dramatize کرنے کی جبلّت تو پھر بھی کہیں کہیں اوپر آجاتی ہے (جیساکہ "رسوا" والی مثالوں سے واضح ہوا ہوگا) لیکن خود ترحمی کا اظہار شاذونادر ہی ہوا ہے۔

کسی شاعر کی اخلاقی جرأت کیا ہے؟ ہم میں اور شاعر میں کیا فرق ہے؟ اگر میں اپنی کمزوریوں کو سمجھ لوں یا انھیں بیان کردوں یا اگر کوئی ایسی خوش فہمی رکھے جس کا میں اہل نہیں ہوں اور میں اس کا دھوکا فرو کردوں تو میں اخلاقی جرأت کا حامل ٹھہروں گا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس جرأت کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرأت کا فقدان ہو لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر ہوں۔ ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرأت کوٹ کوٹ کر بھری ہو۔ لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر کیا، شاعر ہی نہ ہوں۔ شاعرانہ اخلاقی جرأت سے مراد یہ ہے کہ شاعر زندگی کے ان مسائل سے آنکھ ملانا سیکھے جو اس نے خود چھیڑے ہیں کیوں کہ شاعر کو یہ حق ہے کہ وہ صرف انہی مسائل کو اٹھائے جن کے ذریعے اس کے ذہن میں کوئی تخیلی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ کوئی

ضروری نہیں کہ ہر شاعر ہر مسئلے پر اظہار خیال ہی کرے۔ مسائل کے امکانات کو کھنگالنے کی جرأت والے مسئلے کو چند مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ رتن ناتھ سرشار "فسانۂ آزاد" میں ہندستان (یعنی اودھ) کی مائل انحطاط تہذیب کا مسئلہ اٹھاتے ہیں۔ وہ اس کی تمام کمزوریوں سے واقف ہیں۔ اس کے کونے کونے میں جمی ہوئی گرد کے ذرّوں پر ان کی نظر ہے۔ نوابوں، چور اچکّوں، مولویوں، مرغ بازوں، افیون بازوں، پیری مریدی کا دھندا کرنے والوں، ان سب کی اصلیت سے وہ خوب واقف ہیں۔ نوجوان نسل کی اخلاقی پستی، ان میں عمل اور ہمّت کی کمی، یہ سب انھیں بخوبی معلوم ہیں۔ لیکن وہ ان کی تصویرکشی نیم دلی سے کرتے ہیں، اشخاص کا تجزیہ نہیں کرتے (سوائے آغاز داستان کے رنگے سیار کا، اور وہ بھی بہت عمومی ہے) وہ صرف TYPES کا بیان کرتے ہیں، افراد و واقعات کی کشاکش اور ان کی پیچیدگیوں کو وہ نظرانداز کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایک بہت جان دار، چلتی پھرتی بولتی تصویر تو ہمارے سامنے آجاتی ہے، لیکن باتیں صرف سطحی ہاتھ آتی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک مزاح نگار تھے۔ وہ دراصل ایک دلچسپ قصّہ کہہ رہے تھے، ان کے سامنے کوئی اعلا مقصد نہ تھا۔ اوّل تو یہ دلیل بالکل بے معنی ہے، کیوں کہ جب آپ کسی تحریر کو اہم ادبی تحریر سمجھ کر پڑھتے ہیں تو یہ کہنے کے مجاز نہیں رہ جاتے کہ یہ تحریر اہم تو ہے لیکن ہم اس کا مطالعہ صرف اس طرح کریں گے کہ یہ محض تفریحی افسانہ معلوم ہو، کیونکہ اس کی اہمیت اور وجہوں سے ہے۔ اس معیار سے پرکھیے تو دنیا کے کسی ادب کا سنجیدہ مطالعہ نہیں ہوسکتا۔ بہرحال سرشار نے اپنے کرداروں کے ذریعہ جن مسائل کو ہمارے سامنے اٹھایا ہے ان کا تقاضا یہ تھا کہ وہ نفسیاتی حقائق کی طرح ہمارے سامنے آئیں، محض ایک سطحی روداد کی طرح نہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ سرشار کا اصل مقصد تو تفریح مہیّا کرنا تھا۔ تفریح مہیّا کرنا تو ڈکنس کا بھی اصل مقصد تھا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ڈکنس کی دنیا صرف کاغذ ہی پر زندہ ہوتی ہے، ذہنوں میں نہیں۔ سرشار میں اخلاقی جرأت کی کمی تھی، ان کا ذہن صرف ایک طرف متوجہ ہوتا تھا۔ وہ یہ کہ میاں آزاد پر زیادہ سے زیادہ عورتوں کو عاشق ہونے کے مواقع فراہم کریں۔ اخلاقی جرأت کی اس کمی کی دوسری مثال برنارڈشا کے یہاں ملتی ہے۔ جب وہ بار بار پہلے سے طے شدہ مفروضوں کی خاطر المیاتی امکانات کو قربان کردیتا ہے۔ المیاتی امکان سے مراد یہ نہیں ہے کہ برنارڈشا اپنے کرداروں کو مرنے کا موقع نہیں دیتا (اگر مرنے کے مواقع کی تلاش ہے تو عبدالحلیم شرر کی "خوف ناک محبّت" پڑھیے، جس میں ہر قابل ذکر کردار کسی نہ

کسی بھیانک موت کا شکار ہوتا ہے، بلکہ یہ کہ وہ اپنے کرداروں کا انجام اپنے غیر ادبی عقائد کی روشنی میں ترتیب دیتا ہے۔

اریب کا رومانی مزاج انھیں احتساب پر آمادہ کرتا ہے، لیکن یہ احتساب صرف اس حد تک نہیں رہ جاتا کہ شاعر اپنے کو لعنت ملامت کرے۔ اریب شاعرانہ اخلاقی جرأت کو کام میں لا کر اپنے المیے کو محض ایک حادثہ نہیں بلکہ ایک مابعد الطبعیاتی حقیقت بنا دیتے ہیں۔ والٹر اسٹائن نے کیا عمدہ بات کہی ہے:

> جہاں کوئی آفاقی تطبیق reconciliation برنہیں ہوتی اور نہ کسی
> قسم کا المیاتی ماورائی عمل ہوتا ہے، وہاں صرف المیاتی مسئلہ رہ جاتا ہے ...
> جو دراصل [شاعر کی] المیاتی قوت کی ناکامی کی دلیل ہے۔

یہ المیاتی ماورائی عمل دیکھنا ہو تو اریب کی نظم "ڈیپ فریز" پڑھیے، جس میں المیہ نہ صرف اریب کی ناکامی ہے، نہ صرف "جدید انسان" کی (جس کا ذکر بعض لوگوں نے اس قدر کیا ہے کہ وحشت ہونے لگی ہے) بلکہ صرف انسان کی ناکامی ہے، جو مسائل کے سامنے پنپ نہیں پاتا، جس کی زندگی پرائی ہے، اس قدر پرائی کہ جھوٹی معلوم ہوتی ہے اس کے ہاتھ پاؤں ایک suspended animation میں گرفتار ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی جنسی بھوک اپنی ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ جنسی بھوک بھی مراجعت کی علامت ہے، اب اس میں یہ بھوک ہے نہ جنس، بلکہ صرف پناہ گزینی اور شکست خوردگی ہے۔ "ڈیپ فریز" کا "میں" سلیمان اریب نہیں ہے، شمس الرحمٰن فاروقی نہیں ہے، اکبر اور اشوک بھی نہیں ہے، وہ صرف ایک معمولی روح ہے جو قبل التاریخ کے آدم میں بھی تھی، جب وہ غاروں میں رہتا تھا اور آج کے انسان میں بھی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آج وہ روح ناطق ہو گئی ہے اور اپنا تجربہ کر سکتی ہے اور اس طرح جدید انسان کی علامت بن گئی ہے:

> رات گئے جب گھر آتا ہوں
> کانچ کی آنکھیں
> پتھر کے دانتوں کا چوکا
> بندر کا دل
> عضوِ تناسل لیکن اپنا—
> سارے اعضا ایک اک کر کے ڈیپ فریز میں رکھ دیتا ہوں

اور بیوی کی گود میں چھپ کر سو جاتا ہوں

ڈیپ فریز جیسی سچّی اور تلخ نظمیں اردو میں کم لکھی گئی ہیں اور ان کے پڑھنے والے اور بھی کم ہیں۔ مجھے اس پر حیرت نہیں ہے کہ ماہ نامہ کتاب لکھنؤ کے "گوشۂ اریب" میں ڈیپ فریز کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ اگر وحید اختر نے اپنے مضمون میں اس نظم کا تفصیلی حوالہ اور مختصر تجزیہ نہ کیا ہوتا تو شاید آج بھی بہت سے پڑھنے والے اس سے بے خبر رہتے۔ "گوشۂ اریب" میں ڈیپ فریز کو نہ پاکر مجھے حیرت نہیں ہوئی۔ المیاتی امکانات کے ماورائی عمل اور ان کی مابعد الطبعیاتی تطبیق سے خوف کھانے والے برناڈشا کے علاوہ اور لوگ بھی ہیں۔

"کڑوی خوش بو" اریب کی آخری نظم ہے۔ یہاں بھی اس اخلاقی جرأت کی کار فرمائی نظر آتی ہے جس کے بغیر بہت ساری شاعری خود ترحمی اور claustrophobia کا شکار ہو جاتی ہے۔ نظم سے آخری دو مصرعے کم کر دیے جائیں تو یہ ایک عام قسم کی محرومی آمیز اور شکست خوردہ نظم ہو جاتی ہے، یعنی ایسی نظم جس پر ہمارے قاری اور نقاد اب تک سر دھن سکتے ہیں۔ نظم میں طنز یا ہمت کا کوئی بھی بعد dimension نہ رہ جاتا، خوف آگیں امکانات کی طرف کوئی اشارہ نہ ملتا، سب لوگ خوش ہوتے کہ ہائے کیا درد بھری نظم ہے۔ جب کوئی جرأت مندانہ بات ہی نہیں کہی گئی تو خوف کاہے کا؟ لیکن چھپکلی اور اس کی کٹی دُم کے تذکرے نے نظم کی سطح خود ترحمی اور شکست خوردگی سے اٹھاکر اس کا مقام وہاں متعین کر دیا ہے جہاں شاعری زخم جگر اور سوہان روح نہیں بلکہ محض ایک خاموش تاثر ہو جاتی ہے جس میں گھبراہٹ، اعصابی اضمحلال اور ہسٹریا کا کوئی ذکر نہیں ہوتا:

اب بھی ہنگامہ بپا ہے ہر سو
شام سے صبح مگر کیسے ہو
رات کی صبح نہیں ہوتی ہے
زہر کی لہر ہے یا موت کی کڑوی خوش بُو
لمحہ لمحہ مرے جی جاں سے گذر جاتی ہے
پیتھیڈن لینے سے کچھ دیر کو نیند آتی ہے

"موت کی کڑوی خوش بو" کا ہنگامہ خیز پیکر بھی آخری مصرعے کے سپاٹ پن اور غیر شاعرانہ خود ترحمی کے احساس کو نہیں کم کر سکتا۔ غیر شاعرانہ اس وجہ سے کہ یہ مصرع بالکل نثری بیان ہے، اس میں شاعری کچھ نہیں۔ اگر نظم کامیاب ہوتی بھی ہو تو ایسے مصرعے اسے لے ڈوبیں۔ لیکن آگے

چلیے:

زندگی

آج یہ معلوم ہوا

کچھ بھی نہیں

یہ اور بھی نثری بیان ہے، اگرچہ اس میں Pethedine جیسی دوا کا غیر اردو نام نہیں ہے جو نظم کی فضا کو (بہ ظاہر) تہ و بالا کر دیتا ہے، لیکن یہ تین مصرعے صرف ایک گھسی پٹی بات ہیں؛ جو چیز ان میں زندگی کی رمق ڈالتی ہے وہ ان کا تین ٹکڑے ہونا ہے جس کی وجہ سے تھکن کا آہنگ بنتا ہے۔ اب آخری دو مصرعے یوں ہیں:

چھپکلی بھی نہیں

ہاں اس کی کٹی دم ہوگی

چھپکلی اور اس کی کٹی دم کا تذکرہ ممکن ہے نفاست پسند نقادوں کو برا لگے لیکن ایسے جانور کا نام لینا اور اس سے ایک پیکر خلق کرنا (کریہہ، گھناؤنا، بے چارہ، مجبور، مسلسل پھڑپھڑاتی ہوئی ایک چیز جو صرف اضطراری حرکت میں گرفتار ہے ورنہ دراصل اس میں جان ہی نہیں) خود بھی انتہائی اخلاقی جرأت کی دلیل ہے۔ مگر اصل نکتہ یہ ہے کہ زندگی چھپکلی کی طرح کریہہ اور بدنما بھی نہیں ہے اس کی کٹی دم بھی نہیں ہے جو بدرنگ، گندی اور تڑپنے پھڑکنے پر مجبور ہے۔ زندگی چھپکلی کی کٹی دم ہوگی۔ نکتہ "ہوگی" کے اشتباہ میں ہے۔ زندگی واقعی کیا ہے، یہ فیصلہ نہیں ہو سکا ہے۔ شاید کبھی نہ ہو سکے گا۔ "ہاں" کہہ کر بطور ایک afterthought کے کہا گیا ہے کہ شاید یوں ہو... دم کٹ جانے کے بعد چھپکلی برقرار رہتی ہے کچھ دنوں بعد نئی دم بھی اُگا لیتی ہے، لیکن دم خود اپنا وجود نہیں رکھتی۔ اس کا ہونا نہ ہونا بے معنی ہے۔ چھپکلی ایک بدقوارہ، گندی چیز ہے۔ اس کی دم پھر بھی اس کی تکمیل کرتی ہے۔ چھپکلی دم کی تکمیل نہیں کرتی، بلکہ اس سے کٹ کر بھی زندہ رہ سکتی ہے۔ زندگی کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ وہ ایک قبیح اور غلیظ سی چیز ہے جو بے کار تگ و دو میں گرفتار رہتی ہے بلکہ یہ ہے کہ وہ جس چیز سے وابستہ ہے (انسان، خدا، کائنات) اسے اس کی ضرورت نہیں۔

اریب کا شعری ارتقا جس ماحول میں ہوا تھا اس میں استعارے کی قدر نہیں تھی۔ اس لیے ان کا کلام استعاروں سے نسبتاً خالی ہے۔ اس کے باوجود شخصی اظہار کی بہترین منزلوں (ڈیپ فریز، کڑوی خوش بو، مفسٹو، قاتل، بے چہرہ وغیرہ) میں انھوں نے استعارے کا استعمال بھی کیا۔

لیکن ان کی اصل قوت یہی تھی کہ وہ اپنے کو اندر سے کھنگال کر جس " میں" کے روپ میں پیش کرتے تھے وہ ایک شخص سے زیادہ ایک علامت بن گیا تھا۔ ان کی بیش تر نظموں میں متکلم "میں" ہے ڈیپ فریز اور کڑوی خوش بو کے علاوہ یہ مثالیں دیکھیے :

چلا تھا گھر سے کہ بچّے کی فیس دینی تھی (خود فراموشی)

میں یہ دیکھ کے خوش ہوں کہ یہاں (برائی)

میں اسے دیکھ کے چپکے سے گزر جاتا ہوں (تسکین انا)

شراب پی کے یہ احساس مجھ کو ہوتا ہے (قاتلِ بے چہرہ)

کن حرفوں میں جان ہے میری (آخری لفظ، پہلی آواز)

مجھے نہ دیکھو مرے ہاتھ پر نظر رکھو (یہ ہاتھ)

میں ہر لمحہ میں سو سو بار جیتا اور مرتا ہوں (تھیں کیا)

میرے باپ نے مرتے دم بھی
مجھ سے بس یہ بات کہی تھی (عرفان)

ظاہر ہے کہ صیغۂ واحد اور متکلم کی یہ کثرت محض رسمی یا برائے اظہار نہیں ہے۔ ترقی پسند بوطیقا اور جدید بوطیقا میں بنیادی فرق یہی ہے کہ ترقی پسند بوطیقا کی رو سے شاعر mob کا فرد ہے، اور اور جدید بوطیقا کی رو سے شاعر صرف ایک فرد ہے۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

جدید شاعر اپنی کائنات خود ہے۔ وہ صرف اپنی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ اریب کے یہاں ابہام اور استعارے کے وہ منازل نہیں تھے جو شعر کو ایک پُر اسرار کائنات کے درجے پر پہنچا دیتے ہیں۔ لیکن ان کی دروں بینی اور انفرادی علامت کا اظہار اریب کی نظموں کو جدید شاعری میں ایک منفرد مقام عطا کرتا ہے۔

(۱۹۷۲)

ناصرؔ کاظمی "برگ نے" کے بعد

ناصرؔ کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے مجھے دو بڑی مشکلوں کا سامنا ہے اور یہ مشکلیں اس مسئلے کے علاوہ ہیں کہ مجھے ان کے بارے میں اپنی ایک قدیم رائے کی تردید بھی کرنی ہے۔ بہت دن ہوئے ہیں سے لکھا تھا کہ "برگ نے" کی اشاعت کے بعد ناصر کاظمی کا ارتقا رک سا گیا ہے۔ مراد یہ تھی کہ وہ شاید "برگ نے" کے ذریعے مقبوضہ علاقے پر ہی قناعت کر چکے ہیں اور اب ان سے کسی نئی تسخیر کی امید نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی برس کے جمود کے بعد ناصرؔ کاظمی کی شاعری نے نہ صرف ارتقا کے لیے منازل طے کیے بلکہ ان کے شعری مزاج میں بھی ایسی تبدیلیاں آئیں جو اقداری اور مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ "برگ نے" کی اشاعت کے کچھ ہی دنوں بعد جدید شاعری میں تجربہ اور انحراف کی ہوا کچھ اس شدت سے بہنے لگی کہ ناصرؔ کاظمی (جو اس وقت تک خاصے عزت دار ہو چکے تھے) نئے شعرا کی آزادہ روی سے ناخوشی اور ان کے شعری نظریات سے براءت کا اظہار کرنے اور اس طرح خود کو ٹھوس کلاسیکی روایت کا ایک جز ثابت کرنے میں حق بجانب سمجھنے لگے تھے۔ مندرجہ ذیل اشعار کا لہجہ صاف بتاتا ہے کہ وہ شعریات میں عصری تاخت و تاراج سے دور ہی نہیں بلکہ اس کے مخالف بھی تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ ناصرؔ کاظمی نہ ہوتے تو جدید غزل کو ظہور میں آنے کے لیے ان کا منتظر رہنا پڑتا لیکن بیش تر کامیاب شعرا کی طرح وہ بھی خود کو اس منظر سے الگ رکھنے کے لیے کوشاں تھے جس کا پس منظر ان ہی کی شاعری تھی۔

زباں سخن کو سخن بانکپن کو ترسے گا
سخن کدہ مری طرزِ سخن کو ترسے گا

نئے پیالے بھی تیرے دور میں ساقی — یہ دور میری شراب کہن کو ترسے گا
یہ خاص و عام کی بے کار گفتگو کب تک — قبول کیجیے جو فیصلہ عوام کریں
نئی دنیا کے ہنگاموں میں ناصر — دبی جاتی ہیں آوازیں پرانی

یہ اشعار ان بہت سے شعروں کے علاوہ ہیں جن میں پرانی چیزوں کے گزرنے کا ماتم کیا گیا ہے اور شاید ان کی تہ میں گزرتے وقت کی سرد مہری کے علاوہ نئے اسالیب سخن کی یلغار اور پرانے اسالیب کی نسبتاً کم قدری کا احساس بھی کارفرما ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تجربہ کی بھیڑ بھاڑ میں ناصر کاظمی کی شاعری (جس کا تعلق پرانی شاعری سے بہ ظاہر بہت مضبوط تھا) خود کو تنہا اور پس ماندہ محسوس کرنے لگی تھی اور اس احساس پس ماندگی سے آزاد ہوتے ہوئے ناصر کاظمی کو کچھ عرصہ لگ گیا۔ میری بات صرف اسی حد تک صحیح تھی۔ کیوں کہ جمود کے تمام بادِ گرد سے نکلنے کے بعد ناصر کاظمی "برگ نے" کے نیم رومانی، نیم حزینہ شاعر نہ رہے۔ مزاج کی انفعالیت اور چھوٹی سی ذات کے چھوٹے موٹے المیہ میں ہی گم رہنے کا رجحان جو "برگ نے" کی امتیازی خصوصیات ہیں، اب بھی باقی تھے، لیکن یہ عناصر اب شریک غالب نہیں تھے۔ شعری کردار کے بلوغ کے ساتھ ساتھ بعض نئی کمزوریاں مثلاً معلمانہ طرزِ گفتگو، مربیانہ انداز بیان اور نام نہاد "فکری شاعری" کی جھلک بھی آئی۔ لیکن نئی کمزوریاں اور پرانی کمزوریاں دونوں نئی مضبوطیوں کے آگے سپر انداز ہونے لگیں۔ اسی لیے میں "دیوان" اور "دیوان" کے بعد والے ناصر کاظمی کو "برگ نے" کے ناصر کاظمی سے بہتر ہی نہیں بلکہ مختلف شاعر بھی سمجھتا ہوں اور اس حد تک میری پچھلی رائے کہ ناصر کاظمی کا ارتقا رک گیا ہے، غلط تھی۔

لیکن میں نے ابھی تک ان دو اہم مشکلوں کا ذکر نہیں کیا ہے جن کا سامنا مجھے ناصر کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے کرنا پڑ رہا ہے۔ پہلی مشکل تو دوسرے نقادوں اور مبصروں کی پیدا کردہ ہے اور دوسری مشکل خود میری مرہونِ منت ہے۔ نقادوں اور مبصروں کی پیدا کردہ مشکل یہ ہے کہ ہر مشہور اور بااثر شاعر کی طرح ناصر کاظمی کے بارے میں بھی بعض ایسی باتیں مروج ہو گئی ہیں جن کی گواہی ان کے کلام سے نہیں ملتی۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ ناصر کاظمی میر کے اسلوب کا اتباع کرتے ہیں اور چونکہ فراق بھی میر کے ہی اسلوب کے پیرو ہیں اس لیے ناصر کاظمی اور فراق کا بھی رشتہ بہت قریبی اور مستحکم ہے۔ میر سے استفادہ کرنا اور چیز ہے اور میر کا اتباع (یعنی ان کے رنگ میں غزل کہنا) اور چیز۔ یہ بات تو تسلیم کی جا سکتی ہے کہ ناصر کاظمی نے

میر سے استفادہ کیا ہے (فراق کے بارے میں تو اتنا بھی نہیں کہا جا سکتا) لیکن انھوں نے میر کے رنگ میں غزل کہی ہے اسے وہی تسلیم کر سکتا ہے جس نے میر یا ناصر کاظمی یا دونوں ہی کا کلام نہ پڑھا ہو۔ غالب کی ذہنی بلند کوشی اور تعقل پرستانہ پیچیدہ خیالی جو روایتی جذبات انگیز شاعری سے مختلف ردعمل پیدا کرتی ہے۔ سودا کی لفظی ٹھونک ٹھانک یا ناسخ کی بے روح مگر بال کی کھال نکالنے والی "نازک خیالی" مومن کی سطحی پیچیدگی، یگانہ کی زوردار مگر شعری تخئیلیت سے بیگانہ اکڑفوں، ان سب کے مقابلے میں میر کی عاشقانہ شاعری اگر سطحی نظر سے دیکھی جائے تو وہ یقیناً نری تڑپ، چبھن، ارتعاش، گھلاوٹ، خستگی، برگشتگی وغیرہ قسم کی مہمل اور غیر تنقیدی اچھائیوں سے مملو نظر آئے گی اور چونکہ ناصر کاظمی کا کلام (چاہے وہ "برگ نے" کے دور کا میٹھا سیٹھا رومانی طرز کا ہو، یا بعد کے صلابت آمیز اسلوب کا) سودا، مومن، ناسخ، غالب، یگانہ وغیرہ کے کلام سے مماثلت نہیں رکھتا۔ لہٰذا اسے میر سے مماثل کہنا ہی چاہیے۔ اس قسم کی تنقیدی ٹانک ٹوئیاں نے ناصر کاظمی کو نقصان زیادہ پہنچایا، فائدہ کم۔ وہ خود میر کو پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ وہ میر کے متبع یا نقال بھی کہے جاتے۔ لیکن ان کی میر پسندی اس درجہ مشہور کر دی گئی کہ انھیں بھی یقین آ گیا کہ وہ پیرو میر بلکہ محی طرز میر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو بالغ ہونے میں دیر لگی، بلکہ وہ آخر عمر تک بھی پوری طرح بالغ نہ ہونے پائے۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ ناصر کاظمی کا اسلوب ایک انتہائی اچھوتا اسلوب تھا۔ اگر اس پر میر کا پرتو ہے تو غالب کا بھی انعکاس ہے۔ میر اور غالب اور ان کے واسطے سے فانی کی جھلک ان کے کلام میں نظر آتی ہے لیکن یہ محض جھلک ہے، اس سے زیادہ نہیں۔ مجموعی طور پر اپنے بہترین لمحات میں ناصر کاظمی ہماری غزل کے گنے چنے مولک، original شاعروں میں سے ایک ہیں۔ میر اور فراق کے تازیانے ان کی شاعری پر اس بے دردی سے لگائے گئے کہ ان کا اپنا رنگ پہچان ہی میں نہ آ سکا۔ یہ درست ہے کہ اردو غزل کے قطبین یعنی میر اور غالب کے سامنے چونکہ ناصر کاظمی غالب سے بہت دور نظر آتے ہیں اس لیے لامحالہ ہماری آسان پرست تنقید نے انھیں میر کے نزدیک سمجھ لینے میں عافیت سمجھی اور چونکہ سطحی مطالعہ کرنے والوں کو میر صاحب عشقیہ جذبات انگیزی کے بادشاہ نظر آئے اور ناصر کاظمی بھی عشقیہ شاعر ہیں، اس لیے ان کے یہاں اسی قسم کی جذبات انگیزی ڈھونڈ لینا مشکل نہ تھا جیسی کہ میر کے کلام میں نظر آتی ہے۔

اب رہے فراقؔ، تو یہی مفروضہ بالکل غلط ہے کہ وہ میرؔ کی طرز کے شاعر ہیں۔ آہ و ہو جاؤ ہو اور ہندی بحروں کا استعمال اگر میرؔ کا رنگ پیدا کر سکتا ہے تو ہمارے عہد کے اور بھی چھوٹے موٹے شاعر اس شرف سے مشرف ہو جاتے ہیں۔ فراقؔ کے یہاں نہ میرؔ کی سی بصیرت wisdom ہے، نہ وسعتِ نگاہ، نہ سرّیت، نہ تجربے کی رنگا رنگی۔ اور وہ مرکزی علامت سازی تو فراقؔ کی دست رس سے کوسوں دور ہے جو میرؔ کا حقیقی طرۂ امتیاز ہے۔ فراقؔ کو زبان پر اتنا اختیار بھی نہیں جتنا ناصرؔ کاظمی کو تھا، میرؔ کی سی حاکمانہ شان کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ ان تمام باتوں کی مختصر تفصیل آگے عرض کروں گا۔ اس وقت تو اس غلط فہمی کے ازالے کا صرف اشارہ مقصود ہے کہ میرؔ، فراقؔ اور ناصرؔ کاظمی ایک رنگ کے شاعر ہیں۔ فراقؔ دراصل ہمارے دَور کے مصحفیؔ ہیں۔ ان کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے وہ اصلاً مومنؔ اور حسرتؔ کی طرح کے سطحی اور بہ ظاہر عشقیہ لیکن بہ باطن رسمی شاعر ہیں۔ مومنؔ اور حسرتؔ نے تو اپنا رنگ قائم بھی کر لیا۔ لیکن فراقؔ کی ایک ہی دَور کی غزلیں اتنے بہت سے اسالیب کی حامل ہیں کہ ان لوگوں پر تعجب ہوتا ہے جو کہتے ہیں کہ فراقؔ نے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیا۔ ان کا اور میرؔ کا رشتہ اتنا ہی فرضی ہے جتنا میرؔ اور آسیؔ غازی پوری کا۔ (جن کے بارے میں مجنوںؔ گورکھ پوری نے کہا تھا کہ عصری غزل میں میرؔ کے رنگ کا صحیح ترین اتباع انھیں کے کلام میں ملتا ہے[1])۔ ناصرؔ کاظمی جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے ان گنتی کے غزل گو شعرا میں ہیں جن کا اسلوب مولک ہے۔ "برگ نے" کی کچھ غزلیں فراقؔ کی زمینوں میں ضرور ہیں لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ان پر فراقؔ کا پرتو ہے۔ اس لیے کہ خود فراقؔ کا کوئی رنگ ہی نہیں ہے جس کا اثر دوسروں پر پڑے۔ یہ اور بات ہے کہ ناصرؔ کاظمی نے فراقؔ کے توسط سے کچھ دوسرے کلاسیکی شعرا کو پہچانا۔

دوسری مشکل جو میری اپنی پیدا کردہ ہے اس کا حل اتنا آسان نہیں ہے۔ ناصرؔ کاظمی کے کلام میں دماغ کی کارفرمائی مجھے بہت کم نظر آتی ہے۔ وہ میرؔ کی طرح پُر اسرار اور شاہانہ استغنا کے بھی حامل نہیں ہیں کہ جو جس طرح کہہ دیا، وہی ٹھیک سمجھا جائے۔ وہ عمومی طور پر یک سطحی دماغ کے شاعر ہیں۔ میرؔ کے یہاں عالی دماغی ہے، لیکن اس سے زیادہ

---

[1] آسیؔ غازی پوری کے عمدہ شاعر ہونے میں کوئی کلام نہیں لیکن وہ طرزِ میرؔ کے شاعر نہیں ہیں۔

پیچیدہ دماغی ہے جو پُراسرار شعر خلق کرتی ہے۔ غالبؔ میرؔ سے زیادہ عالی دماغ ہیں اور پُراسرار بھی۔ اگر اردو غزل کے قطبین میں یہ خواص مشترک ہیں اور اگر ناصرؔ کاظمی میں یہ خواص بالکل نہیں یا بہت کم ہیں تو وہ اچھے شاعر کیوں کر ہوئے؟ اس سوال کے کئی حل ممکن ہیں اور شاید سب کے سب صحیح بھی ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ناصرؔ کاظمی اپنے اسلوب کی تازگی کے باوجود بہرحال غالبؔ اور میرؔ کے درجہ کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ یک سطح دماغ شاعری کے لیے اتنا نقصان دہ نہیں جتنا سفیہہ یا سخیف دماغ ہوتا ہے۔ سفاہت اور سخافت کا شاعری سے کوئی رشتہ نہیں۔ جارج ہربرٹ یقیناً ڈن کے مقابلے میں چھوٹے دماغ کا شاعر ہے لیکن اس کے اچھے اور اصلی شاعر ہونے میں کوئی شک نہیں بلکہ یہ تو ہو سکتا ہے کہ کوئی شخص عالی دماغ ہو (جیسے ناسخؔ اور یگانہؔ) لیکن تخیئلی فکر نہ رکھنے کی وجہ سے بڑا شاعر نہ بن سکے۔ اچھا شاعر بننے کی اولین شرط یہ ہے کہ مکمل تجربہ (علم، احساس، خبر، وجدان، اجتماعی لاشعور وغیرہ ان سب عناصر کو تخیئلی فکر کی روشنی سے منوّر کیا جا سکے۔ اس کی ایک نہایت سادہ مثال دیکھیے۔ یہ سب شعر ہجر کی کیفیت کے تقریباً ایک ہی پہلو کا ذکر کرتے ہیں:

مصحفیؔ:

شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی ۔۔۔ میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

حسرتؔ:

مہینے وصل کے گھڑیوں کی صورت اڑتے جاتے ہیں ۔۔۔ مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں

ذوقؔ:

کہوں کیا ذوقؔ احوالِ شب ہجر ۔۔۔ کہ تھی اک اک گھڑی سو سو مہینے کی

فراقؔ:

اب دورِ آسماں ہے نہ دورِ حیات ہے ۔۔۔ اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

چاروں شعر ہجر کی طوالت کا اظہار کرنے کے لیے معروضی وقت کو موضوعی وقت میں بدلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ذوقؔ اور حسرتؔ کی کوشش زمین سے اوپر نہیں اٹھ پاتی کیوں کہ گھڑیوں کی طوالت کا پیمانہ مہینوں کی طوالت کے ذریعہ ظاہر کر دیا گیا ہے۔ موضوعی وقت بھی اگر معروضی

پیمانے میں مقید کر دیا جائے تو وہ محض مبالغہ ہو کر رہ جاتا ہے، جو استعارے کی پست شکل ہے۔ جدائی کی گھڑی چاہے ایک مہینے میں گزرے چاہے سو مہینوں میں۔ لیکن جب مختتم ٹھہری تو اس کی وقعت بہر حال زمان میں قید ہو کر رہ جائے گی۔ استعارے کے باب میں مڈلٹن مری نے کیا خوب بات کہی ہے کہ اس کی چھان بین کی آخری حدیں جنون سے ملتی ہیں۔ اس لیے کہ جنون کسی قاعدے یا نظم کا پابند نہیں ہوتا اور استعارہ اپنی انتہائی شکل میں لامتناہی ہو جاتا ہے۔ بودلیئر جب جنون کے غار کے دہانے پر لڑکھڑا رہا ہوتا ہے تو اس کیفیت کا اظہار کرنے کے لیے یہ غیر فانی مصرع کہتا ہے۔

میری کھڑکیوں کے باہر کچھ نہیں ہے، صرف لامتناہیت ہے۔

یہاں معروضی وقت موضوعی وقت میں ضم نہیں ہو جاتا بلکہ زمان اور مکان بھی ایک ہو جاتے ہیں۔ فراق کے یہاں زبان و بیان کی لڑکھڑاہٹ سے قطع نظر، جب دور آسمان ہی نہ رہ گیا تو دور حیات کہاں سے ہوگا؟ دو میں سے ایک فقرہ غیر ضروری ہے۔ درد ہجر تو ہی بتا میں "ہی" کی تاکید سے شبہہ سا ہو جاتا ہے کہ اگر دورِ آسمان یا دورِ حیات ہوتے تو وہ بتلا دیتے رات کتنی باقی ہے۔ فراق نے بھی معروضی وقت کو لامتناہی کرنے کی کوشش میں کامیابی حاصل نہیں کی، وہ صرف قرب قیامت کا منظر پیش کر کے رہ گئے ہیں۔ دورِ آسمان ختم ہو گیا، دورِ حیات بھی ختم ہو گیا یعنی زمانی وقت Temporal time کی مدت ہو گئی مگر مطلق وقت Absolute time تو پھر بھی باقی رہا، اس لیے فراق کا شعر حسرت اور ذوق کی کوششوں کی محض انتہائی منزل ہے اور لامتناہی وقت کو ظاہر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ دورِ آسمان اور دورِ حیات ختم ہو گئے ہیں لیکن پھر بھی کچھ باقی ہے جس کے حوالہ سے ہجر کی رات کو ناپنا ممکن ہے — مصحفی نے شب ہجر کو صحرائے ظلمات کہہ کر بولیئر کی طرح زمان اور مکان کو ایک کردار کہا ہے، اور جب آنکھ کھلی بہت رات نکلی کا استعارہ خلق کر کے شب ہجر کو ایک ایسا continuum بنا دیا ہے جس کی ابتدا انتہا کچھ نہیں۔ پہلی بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات تھی اور آخری بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات تھی۔ معروض پوری طرح موضوع میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہی تخئیل فکر کا کمال ہے۔ ہجر کی رات کاٹے نہیں کٹتی، یہ ایک محصّل تجربہ ہے جو تمام شاعروں میں مشترک ہے۔ اب اس کو جس طرح بیان کیا جائے، بنیادی حقیقت وہی رہتی ہے لیکن تخئیلی فکر اس کو ہر بار نیا رنگ دے دیتی ہے۔ یہ فکر اگر ناکام ہو تو حسرت یا ذوق کی طرح کا شعر وجود میں آتا ہے

اور اگر محض ایک حد تک کامیاب تو فراقؔ کا شعر ہوتا ہے۔ بہر حال بات ہو رہی تھی ناصرؔ کاظمی کے دماغ کی۔ ان کے دماغ کی یک سطحیت یہ ہے کہ وہ اپنے غم کی تصویرکشی اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان کا اپنا غم معلوم ہوتا ہے۔ یہی ان کی مضبوطی بھی ہے اور میرے اس سوال کا جواب بھی کہ جب یہ بات بالکل ظاہر ہے کہ ناصرؔ کاظمی کی دماغی پرواز بہت رسا نہیں ہے تو وہ عمدہ شاعر کیوں ہیں؟ ناصرؔ کاظمی اور بودلیئر میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کرب کی انتہائی منزلوں کے ناویہ شناس ہیں لیکن ان کے کرب میں نہ وہ نام نہاد آفاقیت ہے اور نہ وہ غم جاناں برابر غم دوراں والا فارمولا جنھیں اُردو کے نقّاد انتہائی فرض شناسی کے ساتھ مختلف شعرا میں تلاش کرتے رہے ہیں۔ دونوں اپنے درد کا اظہار محض اپنے حوالہ سے کرتے ہیں۔ دونوں اس بات کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں کہ وہ "میں" جو ان کے اشعار میں بول رہا ہے بودلیئر ہی ہے، ناصرؔ کاظمی ہی ہیں، کوئی فرضی یا اجتماعی انسان نہیں ہے۔ ناصرؔ کاظمی جو کچھ کہتے ہیں اور جو کچھ سہتے ہیں وہ سب اپنی طرف سے اور اپنے اوپر کہتے سہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بودلیئر کا کرب روحانی اور اس کی تلاش مابعد الطبیعاتی ہونے کی وجہ سے وہ اس کے چھوٹے موٹے معاملات سے بہت ماورا ہے۔ اس کی تخئیل بھی ناصرؔ کاظمی کے بہ نسبت بے حد بے لگام، جرأت مند اور علامت آمیز ہے اس لیے بودلیئر بیک وقت غالبؔ، میرؔ، جان ڈن اور مولانا روم کا امتزاج معلوم ہوتا ہے۔ ناصرؔ کاظمی ذاتی غم کے ذاتی رنگ میں اظہار کی حد تک بودلیئر کے ہم نوا ہیں۔ ناصرؔ کاظمی کا کٹر سے کٹر ترقی پسند دوست بھی ان کے کلام میں "روح عصر" تلاش نہیں کر سکتا۔ اجتماعی سماجی زندگی کے خفیف ترین پرتو کو ڈھونڈنے کے لیے "برگ نے" اور "دیوان" (اور بعد کی غزلوں) کو بڑے غور و تفحّص سے پڑھنا پڑتا ہے لیکن یہ شیش محل یا منارِ عاج والی محفوظ شاعری بھی نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ ناصرؔ کاظمی نے اپنے عشق اور اس عشق کی لائی ہوئی درد کی دولت کے علاوہ ہر چیز پر آنکھ بند کر لی تھی۔ وہ فراقؔ اور فیضؔ وغیرہ سے بہت مختلف آدمی ہیں۔ اس کی دلیل ان کا عشقیہ رویّہ ہے جو زمانے کے اور غموں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ نکتہ یہ ہے کہ عشقیہ شاعری ہونے کے باوجود ان کی شاعری متروک archaic نہیں ہے، کیوں کہ انھوں نے طرح طرح سے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ صرف اپنی طرف سے بول رہے ہیں۔

فرصت ہے اور شام بھی گہری ہے کس قدر اس وقت کچھ کلام نہیں آپ سے مجھے
دل ہے مرا لہو لہو تاب نہ لا سکے گا تو اے مرے تازہ ہم نشیں تو مرا ہم سبو نہ بن

تجھے تو گھیرے ہی رہتے ہیں رنگ رنگ کے لوگ ترے حضور مرا حرف سادہ کیا کرتا
کیا کہوں تجھ سے میں اے جوئے کم آب میں ہی دریا تھا اُتر کر رہ گیا

اس طرح کے بیسیوں اشعار ہیں جن میں یکتائی کی صورت حال صاف نظر آتی ہے۔ اسے جدید ادب کے روایتی alienation سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ ان اشعار میں جو شخص جلوہ گر ہے اُسے دوسروں کے وجود کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ اپنے وجود کے اظہار (یا اپنے وجود کے پارہ پارہ ہونے کے اظہار) میں اس قدر منہمک ہے کہ اسے فرصت ہی نہیں کہ alienation کا احساس کر سکے۔ یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ alienation آپ سے آپ نہیں پیدا ہوتا اس کے لیے وجود غیر انا کے شدید تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ alienation کا مفہوم تنہائی نہیں بلکہ پہچاننے کی مشکل ہے، یعنی وہ کیفیت جب جانی پہچانی صورتیں، اشیا اور صورتِ حالات، نامانوس اور اجنبی محسوس ہوتی ہیں، یا پھر نئے محسوسات انسان پر اس طرح طاری ہوتے ہیں گویا یہ کیفیات پہلے بھی گزر چکی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کے یہاں غیر انا کا وجود ہی نہیں لہٰذا alienation ان کے یہاں مفقود ہے۔ یہاں یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ جب تمام ہی شاعر اپنی اپنی بیتی سناتے ہیں اور اپنے غم کا اظہار کرتے ہیں تو پھر ناصر کاظمی کی کیا تخصیص ہے؟ لیکن یہ سوال غلط فہمی پر مبنی ہے۔ کیوں کہ اوّل تو یہ کہ تمام شاعر نہیں بلکہ صرف اچھے شاعر اپنی بیتی سنانے اور غم کا اظہار کرنے پر وہ قدرت رکھتے ہیں کہ ان کی بات جھوٹی، فرضی اور مصنوعی نہ معلوم ہو۔ اپنا دُکھڑا سنانے والے کا مقدّر جماہیاں ہوتی ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار کرنے والی شاعری اگر اعلا درجہ کی نہ ہو تو وہ بھی آپ کو اتنا غیر متاثر چھوڑ جائے گی جتنا کسی بھی اجنبی کے confidences جن کو سن کر آپ بور ہوتے ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار اچھی شاعری میں آسان نہیں ہے۔ لیکن یہ دوسری بات ہے کہ ناصر کاظمی کا اختصاص یہ ہے کہ وہ ذاتی کرب کا اظہار اس سطح پر کرتے ہیں جہاں اس میں حصہ نہیں لگایا جا سکتا، نہ اسے پھیلا کر دوسروں پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ آپ اس سے متاثر تو ہوتے ہیں لیکن اس احساس کے ساتھ کہ آپ کو صرف متاثر ہونے کا حق ہے، شریک ہونے کی اجازت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناصر کاظمی ایسے اشعار میں بھی جان سلامت نکال لے جاتے ہیں جنھیں دوسرے کہیں تو رومانی پلپلے پن اور شوں شاں کرنے والے آنسوؤں کے علاوہ کچھ ہاتھ نہ آئے۔

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا میں باہر جاؤں کس کے لیے

بلاؤں گا نہ ملوں گا نہ خط لکھوں گا تجھے — تری خوشی کے لیے خود کو یہ سزا دوں گا
ہچکی تھمتی ہی نہیں ناصر — آج کسی نے یاد کیا ہے
میں تو آج بہت رویا ہوں — تو بھی شاید رویا ہوگا
آج تو میرا دل کہتا ہے — تو اس وقت اکیلا ہوگا
میرے چومے ہوئے ہاتھوں سے — اوروں کو خط لکھتا ہوگا

یہ ناصر کاظمی کے بہترین شعر نہیں ہیں۔ لیکن یہ شعر ایسے ہیں کہ ہمارے زمانے میں کسی سے بھی ایسے بن نہیں سکتے تھے۔ ان کو پڑھ کر ہنسی نہیں آتی، جب کہ عام طور پر اس طرح کی شاعری پڑھ کر شاعر کی عقل پر رونا اور اپنے اوپر ہنسی آتی ہے۔ ندا فاضلی نے کہیں کہیں اس طرح کے عشقیہ آہنگ کو بہت احتیاط سے بلکہ اور زیادہ دھیما کر کے برتا ہے لیکن ان کے یہاں خود شاعر اتنا صاف نظر نہیں آتا جتنا ناصر کاظمی کے شعروں میں ہے۔ اسی لیے دوسروں کے مقابلے میں ندا فاضلی اس آہنگ کو نسبتاً کامیابی سے برت پائے ہیں۔ ورنہ کم تر درجے کے شاعر اس لہجہ میں گفتگو کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو حسب ذیل قسم کا نتیجہ بر آمد ہوتا ہے :

ترا ملنا بہت ضروری تھا — ورنہ میرا وجود کھو جاتا
دل تھام لوگے جب بھی مرا نام لوگے تم — اک آہ بن کر آؤں گا لب پر جب آؤں گا
یہ ہو کر بے زباں کرتی ہے باتیں — تیری تصویر کا کہنا ہی کیا ہے
اس طرح ہوتی رہی تکمیل جذبات وفا — ہم ادھر روتے رہے اور وہ ادھر روتے رہے

آخری شعر کے ساتھ ناصر کاظمی کا یہ شعر رکھیے۔ اگر اب بھی دلیل و تجزیہ ضروری ہو تو تنقید واقعی کار بیکاراں ہے۔

میں تو آج بہت رویا ہوں — تو بھی شاید رویا ہوگا

لیکن پھر بھی اتمام حجت کے لیے اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم ادھر روتے رہے . . . والے شعر کا پہلا مصرع بالکل بیکار ہے اور تکمیل جذبات وفا کے ساتھ ادھر ادھر کے تذکرے نے باقاعدہ باجماعت اور جونیت امام کی وہ میری والی صورت پیدا کر دی ہے

ہم اور وہ نے یگانیت کے بجائے ثنویت اور افتراق کا احساس پیدا کیا ہے۔ اگر اس میں کوئی شبہہ ہو تو مصرع یوں کر دیجیے اور دیکھیے کہ مکالمے یا خود کلامی کے رنگ نے یگانگت کا تاثر پیدا کیا کہ نہیں:

میں اِدھر روتا رہا اور تو اُدھر روتا رہا

ظفر اقبال اس نکتہ سے آشنا ہیں اسی لیے ان کے مطلع میں محبوب کی شخصیت دوئی کا استحکام کرنے کے بجائے اس کی نفی کرتی ہے:

یہاں کسی کو بھی کچھ حسب آرزو نہ ملا   کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

ناصر کاظمی کے شعر میں معنی کی ایک اور تہ بھی ہے جو شعر زیر بحث (ہم ادھر روتے رہے...) میں مفقود ہے۔ میں تو آج بہت رویا ہوں، لیکن تو شاید رویا ہوگا، اور وہ بھی یوں کہ میرے بہت رونے کے مقابلے میں تیرے کچھ ہی آنسو ہیں۔ ناصر کاظمی کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اپنے درد میں اس درجہ گم ہیں کہ محبوب کا درد بھی اس کا ایک چھوٹا سا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ یہ خیال کہ ناصر کاظمی میر کے پیرو ہیں، ان کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ یہ بات کچھ اور نقادوں نے بھی کہی ہے لیکن وہ counter point کے طور پر ان کو غالب اور اقبال کے شعور حیات و کائنات کا خوشہ چیں یا کم سے ان کی طرح کا شعورِ حیات و کائنات رکھنے والا بتاتے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ غالب میں شعورِ حیات کا وجود کیا معنی رکھتا ہے۔ اگر اس کا مفہوم یہ ہے کہ غالب اور اقبال کے کلام میں خارج کے مظاہر یا اجتماعی زندگی کا پرتو ملتا ہے تو بات صحیح ہے۔ لیکن میرے خیال میں ناصر کاظمی کے یہاں تو خارج کے مظاہر اور اجتماعی زندگی شاید سب سے کم اہم مرتبہ رکھتی ہے۔ ان کے کلام میں موسموں کا ذکر ضرور ملتا ہے لیکن وہ سارے موسم روح اور دل کے موسم ہیں جن کو شاعر نے وقتاً فوقتاً خارج میں کارفرما دیکھ لیا ہے۔ انھوں نے رنگ، پانی اور آواز کا زیادہ ذکر کیا ہے لیکن منیر نیازی کی طرح نہیں۔ منیر نیازی پہلے خارج میں موسم کی تبدیلی محسوس کرتے ہیں، پھر ان کی داخلی واردات اس کے اندر ہی اندر تلازمے خلق کرتی ہے۔ ان کی نظم "آغاز زمستان میں دوبارہ" کا مطالعہ اس نکتہ کی وضاحت بخوبی کر دے گا۔

آغاز زمستان میں دوبارہ

غروب مہر کا منظر گھڑی ہوئی گزرا   بس ایک پل کو نیستاں اسی طرح لرزا

گیاہ سبز کی خوشبو اسی زمانے کی — اسی طرح کی مسرت بہار آنے کی
وہی جمال در و سقف و بام ہے میں ہوں — کنار رودِ سیاہ فام شام ہے میں ہوں

سفید، سُرخ، سیاہ، سنہرا، آبی ہر طرح کے رنگ ہیں۔ روشنی کے اسپکٹرم کی طرح ہر رنگ اپنی اپنی جگہ روشن ہے اور آخری مصرع داخلی منظر نامے کو خارجی منظر نامے میں اس طرح مدغم کر دیتے ہیں کہ پورا پیش منظر داخلی واردات کا تلازمہ بن جاتا ہے۔ ناصر کاظمی کے موسم اور فطری مظاہر خارج میں کم سے کم وجود رکھتے ہیں۔ اگر ناصر کاظمی واردات سے مغلوب نہ ہوتے تو یہ منظر انھیں دکھائی بھی نہ دیتے:

ہم جس پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھا کرتے تھے — اب اس پیڑ کے پتّے جھڑتے جاتے ہیں
پہلی بارش میں اور تو — زرد پہاڑوں کا دامن
لاکھ کھجوروں نے پہنے — زرد بگولوں کے کنگن
کیسے کیسے بوٹے نکلے — لال ہوئی جب ساری مٹی
اُڑتا پھرتا ہے پھلواریوں سے جُدا — برگ آوارہ جیسے پَوَن پھول ہے
آج تو شہر کی روش روش پر — پتّوں کا میلا سا لگا ہے
مینہ جو برسا تو برگ ریزوں نے — چھیڑ دی بانسری درختوں میں
لوگ سوئے ہیں — رت بدل رہی ہے
رفتگاں کا نشاں نہیں ملتا — اُگ رہی ہے زمیں پہ گھاس بہت

میرؔ نے موسموں کا ذکر بہت کم کیا ہے۔ کیوں کہ اُن کے زمانے میں موسم صرف دو تھے، موسمِ گُل اور موسمِ خزاں۔ لیکن اگر ان کو اپنی شاعری میں موسم برتنا ہوتے تو وہ انھیں علامتی رنگ دیتے کیوں کہ خارج کا شعور انھیں بہت تھا۔ اس خارجی شعور کی بنا پر ان کی عشقیہ شاعری اپنے کمزور لمحوں میں بھی ایک وسیع، تجربہ کار، عاقل اور بصیرت مند ذہن کا اظہار ہوتی ہے اور بہترین لمحوں میں یہ تمام عناصر اس طرح دو مصرعوں میں مرکوز ہو جاتے ہیں کہ اسرار کی سی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ میرؔ کی عشقیہ شاعری ایک ایسے ذہن کی نشان دہی کرتی ہے جو کرب اور فرحت، امید اور خوف، شکست اور فریبِ آرزو کی تمام منزلوں سے گزر چکا ہے۔ ایسا ذہن جو سب کچھ دیکھ چکا ہے جس پر سب کچھ اور جس میں سب کچھ واقع ہو چکا ہے بصیرت یعنی Wisdom کی گہرائی اور تجربہ کی یہ وسعت اس کے علاوہ کسی طرح ان کی شاعری میں آ ہی نہیں سکتی تھی اور میرؔ

کو خدائے سخن اسی لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ عشق اور اس کے حوالہ سے زمانہ کے سب سرد و گرم چشیدہ ہیں۔ اُردو کے کسی شاعر کے کلام میں میرؔ کی سی یہ تجربہ کی وسعت اور اس کی پیدا کردہ —— Knowingness نہیں ملتی۔ میرؔ کے مقابلے میں ناصرؔ کاظمی بالکل ناتجربہ کار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق نے ان کو جھنجھوڑ کر اور توڑ کر رکھ دیا ہے۔ لیکن اس منزل سے آگے پہنچنا جہاں ہر چیز ہو چکی ہوئی نظر آتی ہے، ان کے بس کی بات نہیں۔ میرؔ کے یہاں دونوں طرح کے شعر یعنی وہ جن میں اس کا کردار ایک سرد و گرم چشیدہ، زخم رسیدہ لیکن درّاک و حسّاس ذہن رکھنے والے مرد پیر کا کردار ہے اور وہ جن میں تجربہ کو اپنے اندر جذب کر لینے کے باعث ارتکاز اور اس کے نتیجے میں اسرار کی فضا ملتی ہے، کثرت سے ملتے ہیں۔ تعجب ہوتا ہے کہ نقّادوں نے پھر بھی اُنھیں ایک روایتی قسم کا حرماں نصیب، ایذا رسیدہ اور انفعالی بڈھا سمجھا اور اس بنا پر واہ واہ کرتے رہے، ورنہ یہ شعر دیکھیے:

دل ہے داغ جگر ہے ٹکڑے آنسو سارے خون ہوئے
لوہو پانی ایک کرے یہ عشق لالہ عذاراں ہے

عشق کے میداں داروں میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت
یعنی مصیبت ایسی اُٹھانا کارِ کار گذراں ہے

ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں نے عشق کو ہے صرفہ نے حسن کو محابا

چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے
عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دس دن کے اس جینے میں

یکساں ہوتے ہیں خاک سے پامال ہوئے ہم کیا اور اس کی راہ میں ہموار ہو کوئی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

کرتے ہیں دل بھلا خون اس رنگ سے کسو کا ہم دل شدوں کی ان نے کیا خوب دلبری کی

گو خاک سی اُڑتی ہے مرے منہ پہ جنوں میں ٹپکے ہے لہو دیدۂ نمناک سے اب تک

جہاں پُر ہے فسانے سے ہمارے دماغِ عشق ہم کو بھی کبھو تھا
نہ دیکھا میرؔ آوارہ کو لیکن غبار اِک ناتواں سا کو بہ کو تھا

کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

ان سب اشعار میں Apocalypse یا مکاشفۂ موت کی کیفیت ہے۔ ہر شعر میں متکلم کا لہجہ کچھ نہ

کچھ مختلف ہے۔ اپنے مُنہ پر ہنس لینے سے لے کر اسرار کے سامنے تحیّر (مرزائی فقر ... اور نہ دیکھا میر آوارہ ...) کے سب رنگ موجود ہیں۔ ناصر کاظمی لہجے کے رنگوں کی اس وسعت پر قادر نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کا کلام میر کے مقابلے میں محدود اور یک سُرا معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا ہی نہیں ہے، خارج سے بے خبری میں بھی روحانی بصیرت اور داخلی اسرار کے منازل طے ہوسکتے ہیں۔ میر کا کلام اس پر دال ہے کہ وہ صرف اپنے عشق اور اس کے نتیجہ میں حاصل ہونے والے تجربہ کے ذکر تک محدود نہیں ہیں بلکہ مابعد الطبعیاتی فکر و مشاہدہ انھیں بیدل کی دُنیاؤں کی بھی سیر کرالاتا ہے:

عالم میں آب و گل کے کیونکر نباہ ہوگا — اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر — مُنہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ
گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر — بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے
عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے مثل — ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں
اُٹھیو سمجھ کے جا سے کہ مانند گردباد — آوارگی سے تیری زمانے کو عشق ہے
رنگِ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں — کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے
رہتے تو تھے مکاں میں ولے آپ میں نہ تھے — اس بن ہمیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا
کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی — مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہوگیا

ان اشعار کی خوبی یہ نہیں ہے کہ ان میں کہیں کہیں صوفیانہ فکر نظر آتی ہے (بلکہ بعض شعروں میں تو اس کا محض شائبہ ہی ہے) ان کی اصل خوبی یہ ہے کہ خارجی مظاہر سے غیر معمولی نتائج نکالے گئے ہیں۔ جان کرو رین سم اس کو اعجازیت miraculism سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اعجازیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر مشابہت کے ذریعہ دو اشیا میں ایک طرح کی واحدیت (جو نیم وحدت ہوتی ہے) ڈھونڈ لیتا ہے اور پھر اس نیم وحدت کو خود ہی مکمّل کر ڈالتا ہے۔ خالی خولی فطرت نگار شاعر فطرت سے محبت نہیں کرتے بلکہ اسے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ کامن سنس کے ذریعہ اس تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اعجازیت نگار شعرا فطری مشابہتوں کو سچائی کا رنگ دے دیتے ہیں (شاید اسی لیے بلیک نے کہا تھا کہ ہر وہ چیز جس پر ممکن کا اطلاق ہوسکے سچّائی کا پیکر ہوگی)۔ رین سم کہتا ہے کہ مابعد الطبیعاتی شاعری کی اعجازیت تاریخ کی طرح سچّی نہیں ہوتی لیکن یہ اشیا کا بیان اس طرح کرتی ہے کہ جس طرح وہ کرنا چاہتی ہے اور اس بیان کے ذریعہ

ہم پر واضح کرتی ہے کہ اشیا طبعیاتی یا تصوراتی طور پر قابل غور و لحاظ ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں اسی وقت ممکن ہیں جب شاعر اشیا کو برتنے اور تصورات کو خود سے الگ کر کے دیکھنے پر قادر ہو۔ اس کی مختصر تفصیل کے لیے آخری شعر کو مندرجہ ذیل اشعار کے سامنے رکھیے:

میرؔ:

کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی مرنا بھی میرؔ جی کا تماشا سا ہو گیا

دردؔ:

ہوا سینہ داغوں سے سرو چراغاں کبھو تو نے آکر تماشا نہ دیکھا

مومنؔ:

کیا تم نے قتلِ جہاں اک نظر میں کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

تینوں شعروں میں لفظ تماشا کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور تینوں ہی میں تماشا کسی نہ کسی طرح موت سے متعلق کر دیا گیا ہے۔ دردؔ کے شعر میں موت واضح نہیں ہے۔ لیکن سینہ میں داغوں کا روشن ہونا عشق میں موت حاصل ہونے ہی کی منزل ہے۔ کیوں کہ داغوں کی کثرت نے دل کو مغلوب کر لیا ہے۔ مومنؔ نے ایک طرح کی نازک خیالی ضرور برتی ہے لیکن ان کے شعر کی اساس معشوق کے روایتی قاتلانہ کردار پر ہے۔ اس تصویر میں کوئی اور نقش مزید نہیں ہے جو روایتی قتل عام کو کسی قسم کی داخلی یا روحانی اہمیت کا حامل کر دے۔ معشوق نے ایک ہی نظر میں تمام عالم کو ختم کر ڈالا۔ سب لوگ ایک ساتھ مر گئے، اس لیے کوئی بھی شخص کسی دوسرے کی موت کا تماشا نہ دیکھ سکا۔ مراد شاید یہ ہے کہ عاشق کو مرنے کا لطف نہیں آیا۔ اگرچہ معشوق نے اپنے قتال عالم ہونے کا مکمل ثبوت بہم پہنچا دیا۔ اس شعر میں موت کے تماشے کا لفظ محض ایک سطحی اور سرسری مفہوم رکھتا ہے۔ دردؔ کی طرح طنز کا پہلو بھی نہیں ہے جو اسے کسی قسم کی ماورائیت بخش دے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ موت اس شعر میں آخری اور حتمی اصلیت کے طور پر نظر ہی نہیں آتی جو اس کا خاصہ ہے بلکہ جس طرح قتال عالم معشوق محض ایک convention ہے ویسے ہی مرگ انبوہ بھی محض ایک convention کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ میرؔ کے دونوں مصرعوں کے درمیان ایک لطیف خلا ہے یہ نہیں کہا گیا ہے کہ کوئی شخص مر گیا —

صرف یہ کہا گیا کہ کل تک تو ہم اور وہ ہنس بول رہے تھے اس کے بعد ایک بظاہر غیر متعلق رائے زنی ہے کہ اس شخص کا مرنا بھی ایک تماشا سا ہو گیا ہے۔ تماشا شاید اس لیے کہ اس نے موت بھی اتنی آسانی سے اور ہنسی خوشی قبول کی جس طرح وہ ہم سے ہنستا بولتا تھا۔ یا شاید اسی لیے کہ اس کی موت اتنی غیر سنجیدہ بلکہ کم وقعت معلوم ہوتی ہے جتنی اس کی زندگی تھی۔ دونوں ہی برابر کا حکم رکھتی ہیں یا شاید اس لیے کہ اس کی زندگی تو دوسروں کے لیے تماشا تھی ہی۔ موت بھی تماشے کی طرح دل چسپ، حیرت انگیز یا بے پرواخرامی سے مملو ہے یا شاید اس لیے کہ وہ کس قدر اچانک اور جلد مر گیا کہ یقین ہی نہیں آتا، جسے تماشے پر مکمل یقین کبھی نہیں آتا بلکہ make believe کا احساس ہمیشہ کہیں نہ کہیں باقی رہتا ہے۔ ہم اور وے کی ثنویت اور یوں ہی کا ابہام شعر کو کسی ایک فرد واحد کی موت کے زمرے سے اٹھا کر عالمِ انسانی کے بنیادی مظاہر کے درمیان رکھ دیتا ہے۔

ناصر کاظمی ان کوچوں سے ناآشنا ہیں۔ ممکن ہے سطحی طور پر انھیں میر کی طرح کا حزنیہ شاعر کہہ کر جھگڑا اٹھایا جا سکے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا مزاج میر سے بہت مختلف تھا۔ ان میں میر کی سی ارضیت بھی نہیں ہے۔ شیکسپیر کی طرح میر بھی جگہ جگہ ایک عظیم الشان گنوارپن سے کام لیتے ہیں۔ ان دونوں کی مثال اس بے وقوف لونڈے کی سی ہے جو ایک گدھے کو سر پر اٹھائے لیے جا رہا تھا۔ اس کو دیکھ کر علاقہ کی رئیس کی لڑکی جو سات سال سے نہ ہنسی تھی، ہنس پڑی اور رئیس نے خوش ہو کر اس لونڈے کو اپنی فرزندی میں لے لیا۔

لوگ عام طور پر میر کی ارضیت سے مراد ان کا جنسی اشتغال لیتے ہیں لیکن ان کی اصل ارضیت کچھ اور ہے۔ میر کی طینت میں کنایہ کچھ اس طرح جاگزیں ہے کہ دیہاتیوں کے خلقی کامن سنس کی طرح ان کو سیدھی راہ چلائے ہی جاتا ہے۔

دم ناک میں بقول زناں عاشقوں کے ہیں
ہلنا بلا ہے موتی کا اس کے بلاق میں

گریۂ خونیں سے ہیں رخسار میرے لعلِ تر
دیدۂ خونبار یوں ہے جیسے منہ پر گھاو ہو

ٹکڑے جگر کے میرے مت چشم کم سے دیکھو
کاڑھے ہیں یہ جواہر دریا کو میں بلو کر

میر بلاناساز طبیعت لڑکے ہیں خوش ظاہر بھی
ساتھ ہمارے راہ میں ہیں پھر ہم سے لڑتے جاتے ہیں

منہ پر گھاو والے شعر کو طالب آملی کے شہرۂ آفاق شعر کے سامنے رکھیے تو گنوارپن کا مفہوم آسانی سے سمجھ میں آجائے گا:

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی
دہن بر چہرہ زخمے بود بہ شُد

طالب کی نفاست پسند طبیعت بند ہونٹوں کو مندمل زخم کی طرح دیکھتی ہے، میر کا دیسی دیہاتی پن خون بہاتی آنکھوں کو چہرہ پر زخموں سے تعبیر کرتا ہے اور وہ بھی ایسے زخم جو مسلسل جاری ہیں بہتے ہوئے، کھلے اور خونی زخموں میں آنکھیں دیکھ لینا ایرانی مذاق پر (اور شاید ہمارے مذاق پر بھی جو میر کے مقابلے میں خاصے مہذب ہو چکے ہیں) کس قدر بار گزرے گا لیکن میر نے رخسار کو لعل تر کہہ کر (یعنی صرف لعل نہ کہہ کر، بلکہ لعل تر کا ابہامی فقرہ استعمال کر کے) ایک اور استعارہ بنا ہی ڈالا ہے۔ ناصر کاظمی ایسی جرأت نہیں کر سکتے۔ ان کا لفظی خزانہ ایسے لفظوں سے پُر ہے جو اُردو شاعری کی روایت کا حصہ ہیں مثلاً:

یوں ترے راستے میں بیٹھا ہوں
جیسے ایک شمع رہ گذر خاموش

گُل کدوں کے طلسم بھول گئے
وہ تماشا نقاب میں دیکھا

اے دیدہ ور دو دیدۂ پرنم کی طرف بھی
مشتاق ہو لعل و زر و گوہر کے تو دیکھو

غیرتِ عشق کو قبول نہیں
کہ تجھے بے وفا کہے کوئی

لیکن وہ دیدۂ پُرنم کو لعل و زر و گوہر سے زیادہ نہیں کہہ سکتے۔ دیدہ پُرنم کو زخم نمایاں اور رخِ خوں آلود کو لعلِ تر کہنے کے لیے زمین پر پاؤں مضبوط جمائے رکھنا ضروری ہے۔

اسی طرح ناصر کاظمی کے کلام میں غالب کے اسلوب کی تلاش کرنے والے نقاد بھی کم کوش اور سطحی بیں ہیں۔ یہ درست ہے کہ ناصر کاظمی اُردو غزل کے اس اسلوب سے بیگانہ نہیں ہیں، فارسیت جس کا طرہ امتیاز ہے انھوں نے بعض بہت خوبصورت یا برمحل فارسی تراکیب استعمال کی ہیں۔ تراکیب سے قطع نظر بھی کیجیے تو ان کے یہاں فارسی مزاج کی شائستگی اور تزئینی پیچیدگی موجود ہے۔ ہم عصروں میں صرف ظفر اقبال ہی ان سے زیادہ فارسیت کی صفت سے متصف نظر آتے ہیں۔

ناصر کاظمی کے یہ شعر دیکھیے:

ہر سحر بارگاہ شبنم میں
پھول ملتے ہیں با وضو ہم سے

ہم سے روشن ہے کارگاہِ سخن
نفس گل ہے مشک بو ہم سے

ہم سے پہلے زمینِ شہر وفا
خاک تھی کیمیا ہمیں سے ہوئی

ذرّے ہیں ہوس کے بھی زرِ نابِ وفا میں
ہاں جنسِ وفا کو بھی ذرا چھان پھٹک کے

دمِ مہتاب فشاں سے ناصرؔ آج تو رات جگا دی ہم نے
ابھی وہ دشت منتظر ہیں مرے جن پہ تحریر پائے ناقہ نہیں
صدائے رفتگاں پھر دل سے گذری نگاہِ شوق کس منزل سے گذری
بھری برسات خالی جا رہی ہے سرِ ابرِ رواں دیکھا نہ جائے

یہ فارسیت ان کے مزاج کا خاصّہ ہے لیکن ظاہر ہے کہ صرف اس بنا پر ناصرؔ کاظمی کو غالبؔ کا دستِ نگر تو کیا ان سے متاثر بھی نہیں کہہ سکتے ۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں غالبؔ کی عالی دماغی صرف اقبالؔ کے یہاں جھلکتی ہے ۔ ناصرؔ کاظمی نسبتاً چھوٹے دماغ کے شاعر ہیں ہزار سچے اور پکّے سہی، لیکن وہ تجربہ حیات و کائنات کی بھول بھلیاں میں داخل ہی نہیں ہوئے۔ غالبؔ کی طرح اس کے گوشے گوشے سے واقف ہونے کا تو سوال ہی نہیں اُٹھتا ۔

ناصرؔ کاظمی اپنے ذاتی کرب کی شدّت کے باعث بار بار بودلیئر کی یاد دلاتے ہیں ۔ یہ اس وجہ سے بھی کہ بودلیئر ہی کی طرح شہر کا تذکرہ ان کے یہاں بہت ملتا ہے ۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شہر کی رات میں آوارہ گردی ناصرؔ کاظمی کی شعری دُنیا میں کلیدی علامت کی حیثیت رکھتی ہے ۔ چونکہ خارج کا عمل دخل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے، اس لیے ناصرؔ کاظمی کا شہر ایک موہوم بلکہ فرضی شہر ہے ۔ جس کی حیثیت صرف یہ ہے کہ وہ ناصرؔ کاظمی کی داخلی واردات کا تلازمہ ہے ۔۔ یہی وجہ ہے کہ اس شہر کے نہ صرف خدوخال غیر واضح ہیں اور سوائے رات کے اس کی کوئی پہچان نہیں ہے بلکہ یہ بھی کہ اس کا کردار کبھی بدلتا نہیں ۔ رات میں غرق خاموش شہر کا منظر شعر کے بعد شعر میں ایک ہی آہنگ اور تاثر کے ساتھ گزرتا چلا جاتا ہے :

میں ہوں رات کا ایک بجا ہے خالی رستہ بول رہا ہے
یہ زمین کس کے انتظار میں ہے کیا خبر کیوں ہے یہ نگر خاموش
شہر سوتا ہے رات جاتی ہے کوئی طوفاں ہے پردہ در خاموش
تو ہے اور بے خواب دریچے میں ہوں اور سنسان گلی ہے
شب کی تنہائیوں میں پچھلے پہر چاند کرتا ہے گفتگو ہم سے
بازار بند راستے سنسان بے چراغ وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتا نہیں کوئی
شہر سنسان ہے کدھر جائیں خاک ہو کر کہیں بکھر جائیں
رات کتنی گزر گئی لیکن اتنی ہمت نہیں کہ گھر جائیں

یہ ٹھٹھری ہوئی لمبی راتیں کچھ پوچھتی ہیں — یہ خامشی آوازنما کچھ کہتی ہے
میں کیوں پھرتا ہوں تنہا مارا مارا — یہ بستی چین سے کیوں سو رہی ہے

ان اشعار میں شہر متشکل ہوتا ہے لیکن صرف رات کے حوالے سے اور رات بھی اپنا ایک ہی کردار رکھتی ہے ۔ خاموش، تھوڑی بہت خوف زدہ، شاعر کی تھوڑی بہت ہم درد لیکن شہر ہمدردی سے عاری ہے ۔ بعض بعض شعروں میں رات اور شہر کی تشکیل انھیں خطوط پر لیکن ذرا زیادہ انفرادیت آمیز ہو گئی ہے :

کس سے کہوں کوئی نہیں سو گئے شہر کے مکیں — کب سے پڑی ہے راہ میں میّتِ شہر بے کفن
رات بھر ہم یوں ہی رقص کرتے ہیں — نیند تنہا کھڑی ہاتھ ملتی رہے
کیا لگے آنکھ کہ پھر دل میں سمایا کوئی — رات بھر پھرتا ہے اس شہر میں سایہ کوئی
مری رات کا چراغ — مری نیند بھی ہے تو
اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں — آ اے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں
شہر کی بے چراغ گلیوں میں — زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی

رات اور شہر کے کردار میں انفرادیت کا یہ پہلو بھی ناصر کاظمی کے عشق کا مرہونِ منّت ہے ۔ وہ رات میں ان چیزوں کو تلاش کرتے ہیں جنھیں دن نے ان سے چھین لیا ہے یا جو روشنی میں ان سے کھو گئیں ۔ گم شدہ چیزیں انھیں ملتی نہیں ہیں، بلکہ شاید وہ خود کھو جاتے ہیں لیکن رات کا شہر کم سے کم گم شدہ چیزوں کی بازیابی کا امکان تو رکھتا ہے :

بس ایک موتی سی چھب دکھا کر بس ایک میٹھی سی دھن سنا کر
ستارۂ شام بن کر آیا برنگ خواب سحر گیا وہ

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تیری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

دوسرے شعر کے مقابلے میں میر کا مشہور شعر رکھیے تو نکتہ اور واضح ہو جائے گا :

تری گلی میں گیا سو گیا نہ بولا پھر — میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

میر نے وقت کا تعین نہیں کیا ہے اور 'سو گیا' کی ذو مفہومی، موت سکون اور سکوتِ بے خودی وغیرہ کی کیفیات کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔ ناصر کاظمی کا سفر رات میں شروع ہو کر شاید کبھی تمام نہیں ہوتا ۔ نہ جانے کدھر گیا وہ کا اشارہ یہ ہے کہ رات کا بے نوا مسافر گلی میں محوِ خواب

یا محوِ مرگ نہیں ہے ۔ بے نوائی سکوت یعنی بے لفظی کی طرف بھی لے جاتی ہے اور بے سروسامانی کی طرف بھی ۔ ناصر کاظمی کا شعر تلاش مسلسل کا مضمون رکھتا ہے ۔ میر کے یہاں ایک مبہم اختتام ہے ۔ رات ناصر کاظمی کی تلاش کا استعارہ ہے جب کہ میر کا شعر اس مخصوص معنویت سے خالی ہے ۔

ناصر کاظمی کی طرح بودلیئر کا تصور بھی شہر کے بغیر ممکن نہیں ہے لیکن بودلیئر کا پیرس مختلف نظموں میں مختلف رنگ بدلتا رہتا ہے ۔ کہیں وہ شاعر کا دشمن ہے ، کہیں وہ ریاکار اور سطحی تماش بین ہے جو اصلی فن کار کا مذاق اڑاتا ہے ۔ کہیں وہ قید خانہ ہے جس میں حسن یا فن محبوس ہے ۔ پیرس کا ظاہری نقشا بھی بدلتا رہتا ہے ۔ عمارات ، سڑکیں ، نشانات راہ ، یہ سب مرورِ ایام کے ساتھ ساتھ غائب یا نمودار ہوتے رہتے ہیں ۔ قحبہ خانہ ہو یا سلم slum بازار ہوں یا محل ، بودلیئر کا پیرس خود اسی کے الفاظ میں بھوت کی طرح اس کے ساتھ ساتھ چمٹا ہوا ہے ۔

۱ ۔ کھردرے فرش پر سونے کی کوشش کرتی ہوئی میری بلّی
اپنے سوکھے ہڈیوں کے ہار جیسے خارش زدہ بدن کو جھٹک رہی ہے ۔
چھتوں کی کھپریل پر کسی بڈھے شاعر کی روح
کسی لرزہ بر اندام بھوت کی سی دردناک آواز بلند کرتی ہوئی
بھٹک رہی ہے ۔

۲ ۔ الکٹرک کے چراغ کی سرخ روشنی میں
جس کی لو اور چمنی کو ہوا طرح طرح اذیت دیتی اور مارتی ہے ۔
کسی قدیم مضافاتی بستی میں جو کیچڑ آلودہ بھول بھلیاں کی مانند ہے ۔
اور جہاں لوگ اس طرح سڑتے اور پکتے ہیں جیسے برتنوں میں شراب . . .

۳ ۔ پالش ادھڑائی آرام کرسیوں پر دراز بوڑھی رنڈیاں
زرد رو نقلی ابروؤں والی ، دعوت دیتی ہوئیں اور
مہلک آنکھوں والی . . .
غلیظ چھتوں کے زیر سایہ پیلی چمکیلی ایک قطار
اور بڑے بڑے لٹکتے ہوئے چراغ جو اپنی روشنیاں
مشہور شعرا کی سایہ آلود جبینوں پر ضائع کرتے ہیں

وہ شعرا جو یہاں اپنا خون پسینہ ضائع کرنے چلے آتے ہیں

۴ - جب پست بھاری آسمان
طویل اکتاہٹوں کی شکار کرتی ہوئی زمین پر کسی ڈھکن کی طرح
جھکا پڑتا ہے، اور جب افق کے پورے حلقے کو اپنی گرفت میں لے کر
وہ ہم پر راتوں سے بھی زیادہ غم انگیز ایک سیاہ دن
انڈیلنے لگتا ہے
جب زمین ایک دم اور چپچپی کال کوٹھڑی میں بدل جاتی ہے . . .

۵ - اسے اَن گنت چیونٹیوں کی طرح بھلبھلاتے ہوئے شہر
خوابوں سے بھرے ہوتے شہر
جس کا بھوت گزرنے والوں کو دن دہاڑے چمٹ جاتا ہے

۶ - قدیم دارالخلافتوں کی پُرپیچ گلیوں میں
جہاں ہر چیز، حتیٰ کہ گھناونا خوف بھی، مسحور کن بن جاتا ہے . . .

۷ - باغاتِ عامہ میں کچھ ایسی گلیاں ہیں جن میں فریب شکستہ بلند کوشیاں،
بدنصیب موجد، ساقط الحمل شان و شوکت، ٹوٹے ہوئے دل، اور
وہ سب طوفانی، طوفان زدہ لب وابستہ روحیں منڈلاتی پھرتی ہیں
جن میں آندھی کی آخری سانسیں اب بھی اُترتی چڑھتی نظر آتی ہیں اور
جو کاہل خوش باش لوگوں کی توہین آمیز گھاٹیوں سے دور یہاں آ کر
چھپ رہتی ہیں۔

۸ - اب وہ پرانا پیرس کہاں ؟ (افسوس صد افسوس
کہ شہروں کی شکل انسانوں کے دلوں سے بھی زیادہ جلد
بدل جاتی ہے) اب یہاں تو صرف اپنی چشمِ تصور سے ہی جن کو وہ
گمٹیاں اور موٹے موٹے نقوش سے منقش
کھمبوں اور لٹھوں کے ڈھیر گھاس پھوس پتھروں کے بھاری بھاری
بلاک جو کائی کے دورِ نم سے ہرے ہو رہے تھے اور دکانوں کی کھڑکیوں میں
سجی ہوئی طرح طرح کی چمکیلی الم غلم چیزیں

دیکھ سکوں گا۔

۹ - اس طرح یہ اندھے
بے کراں تاریکی سے گزرتے جاتے ہیں، وہ تاریکی
جو ابدی خاموشی کی بہن ہے۔ اے شہر
اس اثنا میں جب کہ تو، ہمارے گرد نغمہ زن ہے۔ ہنستا ہے، ٹھٹھے مارتا ہے
اور نفرت انگیز ظلم کی حد تک لطف اندوزی پر کمر بستہ ہے۔
دیکھ میں بھی انھیں کی طرح گھسٹتا پھرتا ہوں،
بلکہ ان سے بھی بے ہوش و بے خبر۔ میں کہتا ہوں،
یہ سب اندھے آسمان میں کیا ڈھونڈ رہے ہیں؟

ظاہر ہے کہ شہر کی یہ بوقلموں منظر کشی، جس میں غیر معمولی استعاراتی، طنزیہ اور جذباتی زور صرف ہوا ہے۔ ناصر کاظمی کے محدود کینوس سے جس پر ایک سی اور مبہم لکیریں ہیں، بہت دور اور بہت آگے ہے۔ بودلیئر کا پیرس خود اسی کی طرح غلیظ، پیچیدہ، جگمگاتا ہوا، ناقابل فہم حد تک گہرا اور درد آمیز ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس طرح پیرس کے بغیر بودلیئر کا تصور محال ہے اور جس طرح پیرس کے زمین آسمان، موسم اور منظر، سب بودلیئر کے شاعرانہ تجربہ کا جزوِ لاینفک ہیں، اس طرح سنسان شہر میں آوارہ گرد کو قبول کیے بغیر ناصر کاظمی بھی ہاتھ نہیں آ سکتے دونوں ہی نے اپنے ذاتی کرب کے اظہار کے لیے شہر کو استعارہ کیا ہے۔ ناصر کاظمی کے یہاں اس استعارہ کی پشت پناہی خالی گھر اور خاص کر ایسے خالی گھر کی علامت کے ذریعے ہوئی ہے جس میں پہلے کوئی رہا کرتا یا آیا کرتا تھا۔ یہ خالی گھر گویا اس رات کے شہر کا استعارہ ہے جس میں ناصر کاظمی کی کوئی محبوب چیز گم ہو گئی تھی (کسے ڈھونڈو گے ان گلیوں میں ناصر، چلو اب گھر چلیں دن جا رہا ہے)

استعارہ در استعارہ کا یہ منظم اظہار ناصر کاظمی کے محدود تجربہ کو غیر معمولی قوت بخش دیتا ہے اس کی وجہ سے اس کی دنیا کی تنگی میں قاری کا دم نہیں گھٹتا۔ رات کا سنسان شہر یا شہر کی سنسان رات اور وہ خالی گھر جو اپنے مکینوں کو ترستا اور ان کے لیے تڑپتا ہے ایک شدید ذاتی المیے کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی ناصر کاظمی کا اہم ترین کارنامہ ہے:

میرا دیا جلائے کون — میں ترا خالی کمرہ ہوں
تو جہاں چند روز ٹھہرا تھا — یاد کرتا ہے تجھ کو آج وہ گھر
تیرے ساتھ گئی آج وہ رونق — اب اس شہر میں کیا رکھا ہے
بیج رہے ہیں خالی کمرے — شام سے کتنی تیز ہوا ہے
دروازے سر پھوڑ رہے ہیں — کون اس گھر کو چھوڑ گیا ہے
تو جہاں ایک بار آیا تھا — ایک مدّت سے ہے وہ گھر خاموش
اُٹھ گئے کیسے کیسے پیارے لوگ — ہو گئے کیسے کیسے گھر خاموش
جہاں تنہائیاں سر پھوڑ کے سو جاتی ہیں — ان مکانوں میں عجب لوگ رہا کرتے تھے
اکیلے گھر سے پوچھتی ہے بےکسی — ترا دیا جلانے والے کیا ہوئے

اس بات کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو کہ اکیلا گھر، سنسان راستہ، رات، شہر، یہ سب بالآخر خود ناصرؔ کاظمی کا استعارہ ہیں اور میرے مرکزی خیال کی پشت پناہی کرتے ہیں کہ ناصرؔ کاظمی کے اسلوب کا اچھوتا پن دراصل یہ ہے کہ انھوں نے اپنی اور صرف اپنی بات کہی ہے۔ وہ خارج سے اتنے بےخبر نہیں ہیں جتنے بےنیاز ہیں۔ ان کی آواز میں وہ عمومیت یا دوسرے الفاظ میں آفاقیت نہیں ہے جو عام طور پر اچھی عشقیہ شاعری کا خاصہ ہے۔ ان کی آپ بیتی کا جگ بیتی سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہی اس کی بنیادی قوت ہے۔ یہ ناصرؔ کاظمی کی اچھوتی بڑائی ہے کہ انھوں نے اپنی حدیں بخوبی پہچان لیں اور ان کو پار کرنے کی کوشش میں زیادہ وقت ضائع نہیں کیا۔ اجتماعی زندگی، رائے زنی، یا تفکراتی انداز سخن انھوں نے بہت کم اختیار کیا اور جب بھی اختیار کیا، ناکام ہی رہے۔ مندرجہ اشعار کی نثریت اپنی دلیل آپ ہے:

کسی کا درد ہو دل بےقرار اپنا ہے — ہوا کہیں کی ہو سینہ فگار اپنا ہے
ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف — کس کو درد آشنا کہے کوئی
کون اچھا ہے اس زمانے میں — کیوں کسی کو بُرا کہے کوئی
پیارے دیس کی پیاری مٹّی — سونے پر ہے بھاری مٹّی
پریشاں چیزوں کی ہستی کو تنہا نہ سمجھو — یہاں سنگ ریزہ بھی اپنی جگہ اِک جہاں ہے

اگر "برگ نے" میں سپاٹ جذباتیت والے شعر نمایاں ہیں (جذباتیت سے مراد یہ ہے

کہ جذبہ معمولی یا کم پیچیدہ ہو لیکن الفاظ اس کے لیے ایسے استعمال ہوں جو ضرورت سے زیادہ ہوں۔ گویا مچھر مارنے کے لیے پچاس من کا ہتھوڑا استعمال کیا جائے۔ کلی اینتھ بروکس نے اس موضوع پر اچھی بحث کی ہے۔ کاش ہمارے نام نہاد نرم لہجہ اور جذبے کی تھرتھراہٹ سے بھرپور پوپلی شاعری کرنے والے شعرا نے اس بحث کا مطالعہ کیا ہوتا! "دیوان" میں پھیکے سیٹھے فلسفیانہ حکیمانہ تفکراتی بہروپ دھارے ہوئے نثری بیانات دکھائی دیتے ہیں اور "برگ نے" کے یہ اشعار جذباتیت کی مثال ہیں:

آتشِ غم کے سیلِ رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں
پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

کرم اے صرصرِ آلامِ دوراں ـــ دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بیکار ـــ راتوں اُٹھ اُٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ

دوسرے شعر کے مقابلے میں میرؔ اور بیدلؔ کو رکھیے تو معلوم ہوگا کہ چھوٹی بحر کے باوجود ناصر کاظمی کا شعر کثرتِ الفاظ کا شکار ہے۔ صرصرِ آلامِ دوراں سے کرم کی فرمائش کرنا محض سستی جذباتیت ہے کیوں کہ جو کہنا تھا وہ تو دوسرے مصرع میں کہہ دیا ہے۔ اس کے علاوہ آگ بجھنے اور صرصر میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ صرصر سے چراغ بجھ سکتا ہے لیکن آگ تو بھڑک اٹھتی ہے۔ بیدلؔ اور میرؔ نے اس لیے جنبشِ داماں کا مناسبِ حال پیکر رکھا ہے:

بیدلؔ:

آتشِ دل شد بلند از کفِ خاکسترم ـــ باز مسیحائے شوقِ جنبشِ دامانِ کیست

میرؔ:

افسردگیِ سوختہ جاناں ہے قہر میرؔ ـــ دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

خیال اور الفاظ کی واضح بازگشت کے باوجود افسردگیِ سوختہ جاناں، جنبشِ داماں، کفِ خاکستر، آتشِ دل اور مسیحائے شوق جیسے علامتی اور استعاراتی الفاظ کے فقدان نے ناصر کاظمی کو محض سستی درد انگیزی تک محدود کر دیا۔ "دیوان" کی بڑی خوبی اور ناصر کاظمی کا کمال یہ ہے کہ اس میں جذباتیت کا دور دورہ بہت کم ہے، (کیوں کہ ذاتی المنا کی کا تشخص شدید ترین ہو گیا ہے) اور نام نہاد فلسفہ طرازی کی کوشش برائے نام ہی کی گئی ہے۔ جارج ہربرٹ کی طرح ناصر کاظمی نے بھی اکثر و بیشتر محدود علاقے کی کاشت اعلاترین طریقوں سے کی ہے۔

"پہلی بارش" کی جو غزلیں اورنیٹل کالج میگزین میں شامل ہیں ان میں بھی اجتماعی زندگی کے نقوش حسب معمول دھندلے ہیں۔ لیکن ایک نئے طور کی خفیف سی جھلک نظر آتی ہے۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ناصر کاظمی کی دنیا میں، جو ابھی تک صرف ان سے آباد تھی، اب ان کے محبوب کے خد و خال نمایاں ہونے لگے ہیں۔ یہ درست ہے کہ محبوب کو ابھی بھی ناصر کاظمی کی ہی آنکھوں سے دیکھا جا رہا ہے۔ لیکن جو شخصیت پچھلے سارے کلام میں بس کہیں کہیں اپنا طبیعی اظہار کر سکتی تھی اب کچھ بے نقاب ہو چلی ہے:

دھوپ کے لال ہرے ہونٹوں نے — تیرے بالوں کو چوما تھا
تیرے عکس کی حیرانی سے — بہتا چشمہ ٹھہر گیا تھا
اک رخسار پر زلف گری تھی — اک رخسار پر چاند کھلا تھا
ٹھوڑی کے جلمگ شیشے میں — ہونٹوں کا سایہ پڑتا تھا
چندر کرن سی انگلی انگلی — ناخن ناخن ہیرا سا تھا
ایک پاؤں میں پھول سی جوتی — ایک پاؤں سارا ننگا تھا

روشنی کے پیکر اس کثرت اور ندرت سے شاید ہی کبھی صورت تراشی کے لیے کام میں لائے گئے ہوں۔ ان غزلوں میں پیکر علامت کے شانہ بشانہ چلتا نظر آتا ہے۔ مثلاً آخری غزل کے کچھ شعر ہیں:

پیاسی کونجوں کے جنگل میں — میں پانی پینے اترا تھا
ہاتھ ابھی تک کانپ رہے ہیں — وہ پانی کتنا ٹھنڈا تھا
آنکھیں اب بھی جھانک رہی ہیں — وہ پانی کتنا گہرا تھا
گہری گہری تیز آنکھوں سے — وہ پانی مجھے دیکھ رہا تھا
کتنا چپ چپ کتنا گم صم — وہ پانی باتیں کرتا تھا

اس غزل کا منظر نامہ کسی غیر سیارہ سے آنے والے اسٹرونائٹ کی اچانک زمین تک رسائی سے شروع ہو کر انسان کے کشف ذات اور خواب کی طلسماتی فضا کو اپنے گھیرے میں لے لیتا ہے۔ مرکزی علامت تو پانی ہے لیکن اپنے مخصوص طریقۂ کار کے مطابق ناصر کاظمی کا "میں"، جو جنگل میں (جہاں پرندے پیاسے ہیں) پانی پینے اترا ہے ٹھنڈے گہرے چپ چاپ لیکن لفّاظ پانی کو کئی جہتیں عطا کر دیتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس "میں" کے بغیر پانی شاید محض پانی رہ جاتا

ہے۔ تجربات، کشف، خوف، غیر مرئی شے میں مرئی زندگی، بے جان میں روح، چشمۂ حیات (جس سے پیاسی چڑیاں احتراز کرتی ہیں کیوں کہ وہ تاابد زندہ رہنے کے خطرات و عواقب سے آشنا ہیں) کسی غیر انسانی ذہن کا انسانی اور دُنیاوی حقائق سے تعارف، یہ سب اشارے جو پانی کے تسلسل نے خلق کیے ہیں، "میں" کی معنویت کے بغیر دھندلے یا دُھولے رہ جاتے ہیں۔

ناصر کاظمی کی شاعری کا جو رجحان ماضی میں تھا اس کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا مشکل تھا کہ وہ علامتی ذہن کی طرف بھی گام زن ہوسکیں گے۔ لیکن ہمیشہ کی طرح اُنھوں نے یہاں بھی اپنے شاعرانہ ارتقا میں ایک غیر متوقع منزل سر کر کے ہم سب کو متحیّر کر دیا۔ ان غزلوں کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ ناصر کاظمی کی بے وقت موت اس سے کہیں بڑا حادثہ تھی جتنا کہ ہم لوگ سمجھے تھے۔ اُنھوں نے ٹھیک ہی کہا تھا:

میری نوائیں الگ میری دُعائیں الگ
میرے لیے آشیاں سب سے جُدا چاہیے

(۱۹۷۴)

مُحمّد عَلوی: دُوسرا ورق اور تیسری کتاب

کوئی شاعر کس حد تک نمو کر سکتا ہے؟ مجرّد نظریاتی نقطۂ نظر سے تو کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی صلاحیت کی سرحد آسمان سے ملتی ہے۔ لیکن واقعی دنیا میں صورتِ حال افسوس ناک بلکہ المیاتی نظر آتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر بڑی دھوم دھام سے ادبی منظر پر نمودار ہوتا ہے۔ لیکن دو ہی چار برس میں اس کی شدتِ اظہار کم ہونے لگتی ہے، پھر ہوتے ہوتے یا تو وہ بالکل خاموش ہو جاتا ہے یا پھر اس درجہ انحطاط کا شکار ہو جاتا ہے کہ لوگ اس کا پچھلا کہا ہوا بھی بھولنے لگتے ہیں۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ فلاں صاحب اپنے کو دُہرا رہے ہیں، اب وہ ختم ہو گئے۔ حالاں کہ اگر کوئی شاعر اپنے کو دُہراتا ہے تو یہ اس کی موت نہیں بلکہ زندگی کی دلیل ہے، کیوں کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی تخلیقی صلاحیت دھندلی نہیں پڑی۔ افسوس کا مقام تو وہ ہوتا ہے جب شاعر کے کلام میں انحطاط نمایاں ہونے لگے۔ جو شاعر اپنے آپ کو دُہراتا ہے اس کے بارے میں یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ اس کی قوت ختم ہو گئی یا بالکل گھٹ گئی، لیکن وہ کم سے کم زندہ تو ہے زیادہ تر تخلیقی صلاحیتیں ایسی ہوتی ہیں کہ قوتِ اظہار کی پہلی سرخی قائم رہتی ہے، نہ زوال ہوتا ہے نہ ترقی ہوتی ہے۔ بعض بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ایک دو چار برس تک ترقی کرتے ہیں پھر ٹھہر جاتے ہیں۔ یعنی ان کے ارتقا میں وہ منزل آجاتی ہے جسے plateau کہا جاتا ہے۔ لیکن پلیٹو کے تصوّر میں جمود کا شائبہ نہیں بلکہ عمودی ارتقا کے بجائے افقی ارتقا کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر اسلوب کے لحاظ سے نہیں بلکہ تجربے کی وسعت اور ہمہ گیری اور اس پختگی یا معتبریت credibility کے لحاظ سے ترقی کرتا ہے جو زندہ تخلیقی صلاحیت میں عمر کے گذران کے ساتھ ساتھ آتی رہتی ہے۔ زیادہ تر بڑے شاعروں کا یہی حال رہا ہے۔ بعض

شاعروں کا ارتقا عمودی ہوتا ہے اور مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ بہت کم شاعر ایسے ہیں جن کا ارتقا عمودی اور افقی دونوں سمتوں میں ہو۔ ظاہر ہے کہ شاعرانہ صلاحیت کے نمو کی بہترین مثال وہی نمو ہے جو فطرت کے دوسرے نامیاتی مظاہر کی طرح عمودی اور افقی دونوں ہو اور یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ مرتبہ دو چار سو برس میں شاید ایک بار کسی کو نصیب ہو تو ہو۔ ورنہ پہلے عمودی اور پھر افقی ارتقا کو ہی عام طور پر تخلیقی صلاحیت کی بہترین پہچان کہا جا سکتا ہے۔

گزشتہ بیس بائیس برس میں اُردو شاعری کا منظر نامہ طرح طرح کی سنسنی اور اس تو فعاتی فضا سے بھرپور رہا ہے جو تخلیقی امکانات والے بہت سارے فن کاروں کے بہ یک وقت نمودار ہو جانے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی قوتوں کے روشن ہونے اور نمو کرنے کا جو عمومی نقشہ میں نے اوپر پیش کیا ہے اس کی پوری مثال ہماری نئی شاعری کے منظر نامے میں ملتی ہے۔ شروع کی ہماہمی میں بہت سی آوازیں سنائی دیں، بہت سی راہیں دکھائی دیں لیکن بہت کم لوگ ایسے تھے جن کی معتبریت میں اضافہ ہوا۔ ایسوں میں محمد علوی کا نام بہت نمایاں ہے۔ میرے اس جملے کا، کہ بہت کم لوگوں کی معتبریت میں اضافہ ہوا، یہ مطلب نہیں کہ زیادہ تر جدید شاعری کمزور یا جھوٹی ثابت ہوئی۔ یہ تو تخلیقی منظر کا عام خاصہ ہے کہ اس کے بہت سے رنگوں میں دو ہی چار رنگ نمودار رہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ہوتا آیا ہے۔ کسی تخلیقی منظر کی بہ حیثیت منظر یہ خوبی نہیں ہوتی کہ اس میں چند ہی لوگ حادی ہوں اور حاوی رہیں۔ اس کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس میں ایک طرح کا تخلیقی ابال اور انتشار ہوتا ہے۔ ہماری ادبی تاریخ میں ایسے دور بہت کم آئے ہیں جن میں تخلیقی اُبال اور انتشار کی وہ کیفیت تھی جو نئی شاعری کے وجود میں آنے کی وجہ سے پیدا ہوئی بلکہ نئی شاعری نے جو پانچ سات افقی پھیلاو والے شاعر پیدا کیے تو اسی وجہ سے کہ تخلیقی آتش فشاں کا دائرہ کار عام سے زیادہ وسیع اور پُر زور تھا تصور کیجیے کہ ۱۹۰۰ کے لگ بھگ جب اقبالؔ نے شاعری شروع کی اس وقت ہمارے ادبی منظر کا نقشہ کیا تھا؟ روایتی شاعری (جس کے نامور نمایندے داغؔ اور امیرؔ تھے) اپنی قوتیں کھو چکی تھی۔ غالبؔ اور انیسؔ کے سائے میں جوان ہونے والوں کے لیے عافیت کی راہ یہی تھی کہ ان کے کوہ پیکر دباو سے دُور رہا جائے۔ حالیؔ اور آزادؔ نے نئی شاعری کے جو بیج بوتے تھے ان کے لیے زمین تیار نہ تھی۔ حالیؔ کے نظریاتی حملوں نے روایتی طرزِ اظہار کے قلعہ میں جگہ جگہ شگاف ڈال دیے تھے۔ لیکن نئے لکھنے والوں کا جمِ غفیر جو ۱۹۵۰ سے ۱۹۶۰ کے درمیان

ہمارے سامنے آیا اس کے یقین کی جگہ ایک طرح کی بے یقینی تھی کہ اب کیا کیا جائے۔ ایسے میں اقبال کود پڑے اور ہزاروں لکھنے والوں کو راہ مل گئی۔ اقبال کسی تخلیقی explosion کی پیداوار نہیں تھے بلکہ انھوں نے خود ایک تخلیقی explosion پیدا کیا۔ نئی شاعری اقبال کو تو نہ پیدا کر سکی۔ لیکن تخلیقی قوت کو آزادی اور روانی کے جس زبردست دھارے کا افتتاح اس کے ذریعے ہوا وہ ہماری شاعری میں تقریباً فقید المثال ہے۔

نئی شاعری کی امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ انسانی صورتِ حال کے بارے میں مسلسل سوالات اٹھاتی رہتی ہے۔ فرانسیسی علامت پرستوں کا یہ نظریہ کہ شاعری ایک طرح کی ساحرانہ قوت ہوتی ہے جس کے ذریعہ شاعر کا درجہ انسان سے بڑھ کر خلّاق یا خدا کے برابر ہو جاتا ہے، بیسویں صدی کی بہیمانہ مادّیت کے سامنے ناکام ہوا تو شاعروں کے لیے کوئی چارہ نہ رہا کہ وہ بتانے کے بجائے پوچھنے پر اکتفا کریں۔ بودلیئر کے بارے میں سارتر (جسے بودلیئر کے نظریات سے کوئی خاص دل بستگی نہیں) یوں لکھتا ہے:

> بودلیئر خود تسلیم کرتا تھا کہ صرف تین طرح کے لوگ قابلِ احترام ہیں: پادری، جنگ جو اور شاعر، یعنی علم، ہلاکت اور تخلیق۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس بیان میں تخریب اور تخلیق کی حیثیت ایک جوڑے کی سی ہے۔ دونوں صورتوں میں مطلق واقعات عمل میں آتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں انسان کے ذریعہ کائنات میں ایک شدید اور واضح تبدیلی پیدا ہوتی ہے ... بودلیئر انسان کی تعریف اس کی قوتِ تخلیق، نہ کہ قوتِ عمل کے ذریعہ کرتا تھا ... بودلیئر کی نظر میں تخلیق خالص آزادی ہے اس کے قبل کچھ نہیں، اس کا آغاز کار اپنے اصول کو خود خلق کرنے سے ہوتا ہے۔

بودلیئر کے یہ خیالات شاعری کو مطلق علم اور اس طرح شاعر کو مطلق عظمت عطا کرنے کی کوشش کی آخری کوشش تھی۔ جدید مادہ پرست تہذیب نے ان کوششوں کو کس طرح چکنا چور کر دیا اس کا اظہار نطشہ کے اس دعوے میں ہوتا ہے کہ "سچائی نے آج تک کبھی مطلق کے بازوؤں کا سہارا نہیں لیا" اور یہ کہ "ہر وہ چیز جس کو تخیل میں لایا جا سکتا ہے اس کا سچ ہونا لازمی ہے"۔ نطشہ کا یہ قول بھی قابلِ لحاظ ہے کہ "اعتراض، گریز، پُرمسرت عدم اعتبار اور طنز کی محبت، یہ سچ کی علامتیں ہیں۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہے مریضانہ ہے"۔

دورِ جدید نے علامت پرستوں کی اس سعی کو، کہ شاعر کو مطلق علم کا خالق سمجھا جائے، ناکام تو کر دیا۔ لیکن معاصر دنیا کے احساس، اس کے تلاطم اور تباہی کے ذریعہ انسانی روح میں پیدا ہونے والے تنگ و تاز کا شعور، علامت پرست شعرا نے جس کا اظہار شدت سے کیا، وہ باقی رہا۔ بودلیئر کہتا تھا کہ وہ "شخص جو زندگی کے شرائط کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے، اپنی روح فروخت کرتا ہے"۔ چنانچہ تمام دنیا کی نئی شاعری میں معاصر ماحول کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا گیا ہے، فرق صرف یہ ہے کہ یہ شاعری ان سوالات کے جنگل میں سرگرداں ہے جو معاصر ماحول سے پیدا ہوتے ہیں، وہ جوابوں کی تلاش میں فلسفہ کی بجائے خوابوں کا سہارا لیتی ہے۔ ارونگ ہاؤ Irving Howe کہتا ہے کہ اگر ماضی جوابات میں منہمک تھا تو حال خود کو سوالات تک محدود کرتا ہے۔ حتیٰ کہ کامیو، جس نے دیکارت کے مشہور قول "میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں" کو یوں بدل دیا تھا کہ "میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں" بالآخر بغاوت (جو عمل کی علامت ہے) کے خارجی اور جارحانہ عملی پہلو کو ترک کر کے اس کے داخلی پہلو تک آ گیا کہ "جدید ہوش مندی کو جو چیز کلاسیکی ہوش مندی سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ کلاسیکی ہوش مندی اخلاقی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے اور جدید ہوش مندی مابعد الطبیعیاتی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے"۔ یعنی اصل عمل تو روح کے اندر برپا ہوتا ہے۔ انسان بغاوت کیوں کرتا ہے؟ اس لیے کہ وہ محسوس کرتا ہے کہ ماحول سازگار نہیں ہے یعنی محسوس کرنا بنیادی عمل ہے، خارجی عمل بنیادی حیثیت نہیں رکھتا۔ سارتر کی کامیو سے ناراضگی اسی بات پر تھی، لیکن حقیقت کا دباو فلسفے کے دباو سے زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لیے نئے شاعر نے کامیو کے استدلالِ وجود کو یوں بدل دیا: "میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں"۔

میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں۔
میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔
میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

ان تین جملوں میں اس تخلیقی شعور کی پوری تاریخ بند ہے جو پچھلے تین سو برسوں سے انسانی روح میں طوفان اٹھاتا رہا ہے اور نئی شاعری اس طوفان کے ساتھ اس شعور کی بھی وارث ہے۔ جو لوگ شاعر کو ایک کاری گر سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور جو شاعری کو ضروریاتِ زندگی پوری کرنے کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں ("صحیح معنوں میں تخلیق کار صرف دو ہیں، شاعر اور مزدور" سردار جعفری) ان کی ناراضگی حق بجانب ہے، کیونکہ وہ زندگی کے خارجی مظاہر کو اس کے داخلی مظاہر پر ترجیح دیتے

ہیں ۔ لوکاچ ہمارے ادبی رہ نماؤں کی طرح بھونڈا نہیں ہے اس لیے وہ انھیں خیالات کو فلسفیانہ رنگ میں بیان کرتا ہے ۔ اس کا خیال ہے کہ وہ ادب جو عمل کے خارجی مظاہر کو اہمیت دیتا ہے "حرکی اور ترقیاتی" (لفظ ترقیاتی لائقِ توجہ ہے) تصورِ جہاں World view کا حامل ہے اور وہ ادب جو ایسا نہیں ہے، اس کا تصورِ جہاں "جمودی اور سنسنی خیز احساساتی" static and sensational ہے ۔ ممکن ہے سنسنی خیز اور احساساتی کا خیال اسے وکٹر ہیوگو کے خط سے ملا ہو جو اس نے بودلیئر کا مجموعہ پڑھ کر اس کو لکھا تھا کہ تم نے شعر کے آسمان پر ایک نئی تھرتھری اور سنسنی frisson پیدا کر دی ہے ۔ بہرحال، ہیوگو اور لوکاچ ہم زبان ہونے کے باوجود ہم خیال نہیں ہیں کیوں کہ ہیوگو کی مراد یہ تھی کہ بودلیئر کے جراُت مندانہ طرزِ فکر و اظہار نے معاصر شاعری کو جھنجھوڑ ڈالا تھا ۔ لوکاچ چوں کہ بنیادی طور پر عقلیت پرست ہے اس لیے وہ احساس اور سنسنی میں کوئی خاص فرق کرنے پر قادر نہیں ہے ۔ وہ کافکا اور رابرٹ مسل کی مثال دے کر کہتا ہے کہ جدید فن کار نے خارجی حقیقتوں کو پتلا attenuate کر دیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی شخصیت بکھری ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ جدید فن کار کی اس تمنا کو، کہ دُنیا پھر پہلے کی طرح سادہ اور معصوم ہو جاتے، وہ Primitivism کہہ کر جرمن شاعر گاٹ فریڈ بن (جس نے الیٹ کو متاثر کیا تھا) کی نظم نقل کرتا ہے :

اے کاش کہ ہم لوگ اپنے اوائلی اجداد ہوتے
گرم، حابس دلدلوں میں چپکتے، لس لسے مادّے کے چھوٹے چھوٹے لوندے
جن کے عرق سے زندگی، موت، حمل کا ٹھہرنا، سڑکر
ٹکڑے ٹکڑے ہونا، بے آواز برآمد ہوتا ۔

لیکن یہ Primitivism نہیں ہے، یہ مادّہ پرست زندگی کے نفع نقصان کے معیار پر تلنے والے مقاصد اور اعمال کے خلاف احتجاج ہے، انسانی زندگی سے معصومیت اور خلوص اور نئے پن کے اُٹھ جانے کا ماتم ہے ۔ بورہس نے آٹھویں صدی کے مراقشی عرب شاعر ابوالقاسم حضرمی کی ایک نظم اپنے دیوان میں شامل کی ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ میرے اشعار موتیوں میں تلتے ہیں، لیکن کاش کہ میں پیدا نہ ہوا ہوتا ۔ محمد علوی کی نظم "اب جدھر بھی جاتے ہیں"، یوں ختم ہوتی ہے :

گائے بھینس کا ریوڑ
اب ادھر نہیں آتا

اونٹ ٹیڑھا میڑھا سا
اب نظر نہیں آتا
اب نہ گھوڑے ہاتھی ہیں
اور نہ وہ براتی ہیں
اب گلی میں کتّوں کا
بھونکنا نہیں ہوتا
رات چھت پہ سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا

اب جدھر بھی جاتے ہیں
آدمی کو پاتے ہیں

لوکاچ کے پیرو اسے آدم بیزاری کہ کر پیچھا چھڑالیں گے۔ لیکن یہ آدم بیزاری نہیں ہے، بلکہ زندگی سے معصومیت اور سچائی ختم ہو جانے کا نوحہ ہے، وہ معصومیت جو ہر نئی چیز کو دلچسپ جانتی ہے اور ہر چیز کو پُرمسرت تحیّر کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ محض بچپن کی معصومیت کے ڈھل جانے کا نوحہ نہیں ہے، بلکہ تمام بنی نوع انسان کی معصومیت مسخ ہو جانے کا ماتم ہے۔ اپنی Immortality Ode میں ورڈز ورتھ انسانوں میں اس معصومیت اور خدائی تقدّس کی کمی کا رنج کرتا ہے جو بچپن میں ان کا حصّہ ہوتی ہے اور مکروہاتِ زمانہ انھیں اس سے جدا کر دیتے ہیں۔ وہ یہ تلقین کرتا ہے کہ فطرت کے حسن کی طرف راغب ہو جاؤ تاکہ دوبارہ اس کیفیتِ بےگناہ تک پہنچ سکو جو بچّوں کا حصّہ ہوتی ہے۔ محمدؔ علوی کی نظم کا ڈھانچا اتنا پیچیدہ نہیں لیکن ان کی نظم میں بیان کردہ تجربہ اس سے زیادہ پیچیدہ ہے۔ کیوں کہ معصومیت اور خدائی تقدّس سے محرومی جو محمد علوی کی نظم میں ہے اس کا اظہار کرنے کے لیے بچّوں کے روزمرّہ کے تجربے استعمال کیے گئے ہیں لیکن مجموعی اثر صرف ایک بچّے یا محمد علوی یا صرف قاری کی معصومیت کا زوال نہیں بلکہ ہم سب کی معصومیت اور پھر تمام ابنِ آدم کی معصومیت کے زوال کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

ایسی ہی نظمیں محمدؔ علوی کے فن میں ارتقا کی طرف اشارہ کرتی ہیں، یعنی ممکن ہے ان کا عمودی ارتقا اب رُک گیا ہو لیکن اس کی جگہ افقی ارتقا نے لے لی ہے۔ یہ نظم جو بظاہر محمدؔ علوی کے اس مانوس اسلوب میں معلوم ہوتی ہے جس کے بارے میں محمود ایاز نے کہا تھا کہ محمدؔ علوی بچّوں کی طرح شاعری کرتے ہیں، بہ باطن پیچیدہ اور کئی حیثیتوں کی مالک ہے۔ ان چیزوں کا انتخاب قابلِ غور ہے جن کا نہ ہونا معصومیت اور تحیّر انگیز مسرت کے زوال کی علامت ٹھہرایا گیا ہے۔ ورڈز ورتھ مرغزار، کنج اور چشمے کا ذکر کر کے کہتا ہے کہ زمین اور اس کا ہر ہر معمولہ منظر بچپن میں ایک الوہی روشنی میں تر اور کسی خواب کے خدم حشم اور اس کی تازگی سے بھرپور معلوم ہوتا تھا۔ اخلاقی مقصد کو واضح کرنے کی بے خبری نے اسے فرصت نہ دی کہ وہ مخصوص یا منفرد چیزوں، منظروں یا تجربات کے نام گنائے۔ اس کے برخلاف محمدؔ علوی کی آنکھ ہر جگہ رُکتی ہے اور ہر صورتِ حال کا جوہر نکال لاتی ہے۔ بھانت بھانت کے بندر جو بچّوں کے ہاتھ سے روٹی چھین لے جاتے تھے اور اب غائب ہیں، اس بات کی بھی علامت ہیں کہ شہری زندگی کے دباؤ نے لوگوں کو فطرت کی آزادگی اور اس کے ارتعاش انگیز دل چسپ اور تھرّاتے ہوئے خطروں سے دور کر دیا ہے۔ نظم بندروں سے شروع ہوتی ہے اور فوراً ہی مداریوں کا ذکر ہوتا ہے۔ بندروں اور بھالوؤں، سانپوں اور طرح طرح کے جانوروں کا شہر میں تماشا کراتے ہیں اور اس طرح فطرت کے حیران کُن ماحول سے ہمیں ہم آہنگ کرتے ہیں۔ وہ جادو، شعبدہ بازی اور ہاتھ کی صفائی دکھا کر ہمارے ذہنوں کو تحیّر کے لیے آمادہ رکھتے ہیں۔ لیکن اب وہ تو محض بھکاری ہو گئے ہیں یا شاید وہ اب بھی موجود ہیں لیکن عاقل و بالغ، دانا و بینا شخص کو ان کا کھیل اب محض بھیک مانگنے کا بہانہ معلوم ہوتا ہے۔ ساری نظم میں انسان اور جانور (جو تہذیب اور فطرت کے نمایندے ہیں) نئے نئے روپ میں سامنے آتے ہیں، یعنی ایسے روپ میں جو کسی وقت نیا تھا لیکن اب وہ یا تو پرانا اور غیر دل چسپ معلوم ہوتا ہے یا پھر باقی ہی نہیں رہ گیا۔

اس طرح محمدؔ علوی کی بظاہر یک رنگ اور غیر پیچیدہ نظموں میں ایک دھوکا دینے والی کیفیت ہے۔ ان کی مثال خوابوں کی سی ہے کہ جب تک ہم خواب دیکھتے رہتے ہیں ہر چیز بالکل فطری اور مناسب معلوم ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ڈراؤنے خواب میں بھی ہمیں یہ خیال نہیں آتا کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ غیر فطری اور واقعیت سے عاری ہے۔ لیکن جب آنکھ کھل جاتی ہے اور خواب ہمیں یاد آتا ہے تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہم تو بڑی عجیب عجیب باتیں دیکھ رہے تھے۔ دو چار نظموں

کو چھوڑکر محمد علوی کی نظموں میں کوئی خواب ناک فضا بھی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو کوئی خاص بات نہ تھی۔ کیوں کہ خواب کا ذکر یا بیان کیے بغیر وہ کیفیت پیدا کرنا جو خواب میں ہوتی ہے، ایک تخلیقی کارنامہ ہے۔ محمد علوی کو ممکن ہے غیر شعوری طور پر خواب کی اس خصلت کا احساس جو کہ بعد میں اس کا اثر اور معنویت اصل دورانِ خواب سے زیادہ پیچیدہ ہوتی ہے کیونکہ اس کے یہاں خواب کا ذکر اکثر ہوا ہے۔ خود یہی نظم (اب جدھر بھی جاتے ہیں) خواب کے ذکر پر ختم ہوتی ہے:

رات چھت پہ سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا

بعض مثالیں اور دیکھیے:

دن میں کس کو دیکھا تھا
چاند رات بھر چمکے

چھپا کر نہ آنکھوں میں رکھ پاؤ گے
کوئی خواب نیند میں چُرا جائے گا

ٹھوہڑ کی شاخوں پر پھول کھِلے گلابوں کے
دیکھے ہم نے رات کرشمے خوابوں کے

دن کا سورج تو مری آنکھیں ہی اندھی کر گیا
کچھ نہیں تو رات نے اک خواب دکھلایا تو تھا

رات پڑے تو
آنکھیں دونوں
خواب وہی دکھلائیں

اب کے ڈوب ہی جائیں

آگے کیا ہوگا ہمیں معلوم ہے
دیکھتے ہیں خواب پھر دیکھا ہوا

ڈراکیولا، فرینکسٹائن اور وولف مین نامی نظمیں براہِ راست خواب سے متعلق ہیں لیکن یہ ڈراؤنے خواب ہیں جن میں ایک طرح کی نفرت بھی شامل ہے۔ عام طور پر علوی کے یہاں خواب دیکھنے کا عمل کسی روحانی یا فلسفیانہ مقصد کو چھپانے یا اس کی علامت بنانے کا وسیلہ نہیں، بلکہ ایک خالص اور مثبت عمل ہوتا ہے، یعنی وہ خواب دیکھتے ہیں اور بس۔ اسی لیے میں ان کی نظموں کی سطحی سادگی کو ان کے تخلیقی عمل سے براہ راست متعلق کرتا ہوں کہ خوابوں سے ان کا شغف خالص فن کارانہ اور تخلیقی ہے۔ خواب، محض خواب ہیں۔

وہ ڈراؤنے ہوں یا دل کش، روحانی ہوں یا جنسی یا محض روزمرہ کے خواب، ان کی قوت یہ ہے کہ جب ہم بیدار ہوتے ہیں تو ان کی معنویتیں (اگر ان میں کوئی معنویتیں ہیں) ہم پر واضح ہوتی ہیں۔ بعض لوگ علوی کی سطحی سادگی کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ ان کو اس پر سہل ممتنع کا دھوکا ہوتا ہے، یا وہ یہ گمان کرتے ہیں کہ فارسیت اور پیچیدہ استعارہ و پیکر سے جگمگاتی ہوئی شاعری غیر فطری ہوتی ہے اور اس کے مقابلے میں علوی کی شاعری "فطری" ہے۔ یہ اُس قسم کا دھوکا ہے جو حالی اور ان کے متبعین کو "نیچرل" شاعری کے بارے میں ہوا تھا۔ یہ تمام شاعری کا خاصہ ہے کہ وہ "ہیں کواکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ" کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ فارسی سے متاثر اسلوب بھی اسی وقت روا ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو، اور سادہ اسلوب بھی اس وقت غیر سادہ ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو۔ بلکہ علوی کی ایک کمزوری ہے کہ بعض اوقات ان کی سادگی محض اکہراپن ہوتی ہے۔ علوی میں سبق آموزی کا رجحان شروع سے رہا ہے۔ اس رجحان کا بتدریج کم ہونا ان کے منزل بہ منزل آگے بڑھنے کی دلیل ہے۔ لیکن ابھی وہ اس رجحان سے پوری طرح نجات نہیں حاصل کر پائے ہیں۔ چنانچہ نظم اور غزل دونوں میں انھوں نے بعض اوقات یہ فرض کر لیا ہے کہ سادہ یا برجستہ انداز میں بات کہہ دی جائے تو چاہے اس کی تہ میں کچھ ہو یا نہ ہو، کام چل جائے گا۔ صبح، دوپہر، شام، رات والی بعض نظمیں اس کمزوری کا نمونہ ہیں۔ مثلاً

شام کی نظم

جیسے کوئی
جوان عورت
بیمار شوہر کے
سرہانے بیٹھی
اندر ہی اندر
رو رہی ہو

ظاہر ہے کہ یہ محض نثر ہے۔ کسی صورتِ حال کے بیان کرنے کے لیے نثر عام طور پر کافی ہوتی ہے، اس لیے جب شاعر کو کچھ بیان کرنا پڑتا ہے تو وہ بہت محتاط ہونے کے باوجود اکثر نثر سے قریب ہوجانے سے بچ نہیں سکتا۔ تشبیہ اگرچہ تخلیقی زبان کا ایک جوہر ہے لیکن تشبیہ کی خوبی (جیسا کہ میں نے کہیں اور واضح کیا ہے) یہ ہے کہ جن دو چیزوں میں مماثلت ڈھونڈی جارہی ہو ان کا تعلق بہت سامنے کا نہ ہو۔ "دودھ کی طرح سفید" کہنے میں کوئی مزا نہیں لیکن "اتنا سفید کہ بچہ سمجھے ایک قطرہ روشنائی سے اس کا قتل ہو سکتا ہے" کہنے میں مزا ہے، یعنی ییٹس Yeats کہتا ہے:

So arrogantly pure, that a child might think
It can be murdered with a spot of ink.

محمد علوی کی جوان عورت اور شام میں وہی رشتہ ہے جو شہزادۂ رومان کے پہلے ماہتاب اور مفلس کی جوانی میں ہے۔ ایسے موقعے پر لامحالہ الیٹ کا کلوروفارم زدہ مریض یاد آتا ہے۔ محمد علوی کو الیٹ سے ٹکرانا زیادتی سہی لیکن اصولی بات اپنی جگہ پر ثابت ہے کہ تشبیہ اگر سامنے سے لائی جاتی ہے تو فضول ہوجاتی ہے۔ نئی شاعری میں تشبیہوں کا جلال اور جمال دیکھنا ہو تو سلویا پلاتھ Sylvia Plath کا کلام پڑھیے۔ الیٹ نے تشبیہ کی سادگی سے ہی بھاگنے کے لیے معروضی حوالے کا سہارا ڈھونڈا تھا۔

اس کے برخلاف اسی سلسلے کی ان نظموں میں جن میں محمد علوی نے تشبیہ کو پیکر کے بھیس میں چھپا دیا ہے، بات بالکل مختلف ہوجاتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ محض سادہ بیانیہ شاعری اور منظر نگاری کر کے ہم اساتذہ کے برابر ہو سکتے ہیں یا اردو شاعری میں چینی شاعری کا مزا لے سکتے

ہیں، بہت بڑی بھول ہے۔ شاعری میں سادگی اکثر سادہ لوحی نہیں تو سادہ مزاجی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مثلاً اوپر اوپر سادگی کے باوجود اس نظم کو سادہ کہنا اور اس کے حوالے سے بظاہر پیچیدہ یا فارسیت آمیز شاعری کو مطعون کرنا تنقیدی نظر کو عینک کی ضرورت ہونے کا ثبوت دینا ہے۔

صبح

کسی اُونچی چھت سے
کوئی کالی بلّی
زمین پر گری
دبائے ہوئے
مُنہ میں
اُجلا کبوتر

یہ ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ بیانیہ پر پیکر اور استعارہ اس طرح حاوی ہیں کہ بیانیہ کی اہمیت تقریباً زائل ہو گئی ہے۔ اگر "شام" والی نظم محض ایک معمولی شام پر معمولی نظم تھی تو یہ نظم ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ اس کا عنوان صرف ایک بہانہ ہے ان معنویتوں کا جو اس کے دروازے سے نظم میں داخل ہوتی ہیں۔ کالی بلّی اور اُجلا کبوتر کو سطحی طور پر رات اور دن کا حوالہ فرض کر لیجیے تو نظم ایک خوشگوار لیکن تھوڑی سی puzzling تصویر کے علاوہ کچھ نہیں لیکن کالی بلّی اور اجلا کبوتر اصلی بھی ہو سکتے ہیں۔ صبح ہوتے ہی بلّی نے شکار کی تلاش شروع کر دی ہے اور صبح ہوتے ہی زندگی کا پنجہ مجبور انسانوں کی گردن دبوچنے لگا ہے۔ دونوں اشارے موجود ہیں۔ بلّی کتنی ہی بلندی سے کیوں نہ گرے لیکن وہ ہمیشہ محفوظ گرتی ہے۔ کبوتر اگر زمین پر گرتا ہے تو اس لیے کہ اس کی قوت پرواز ختم یا مجروح ہو گئی ہے۔ بلّی کا اونچی چھت سے گرنا اس کی زندگی کی دلیل ہے اور کبوتر کا نیچے آنا اس کی موت۔ بلّی کے مُنہ میں دبا ہوا کبوتر خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جو رات کو تو فعال اور پُرجوش رہتا ہے، لیکن صبح کے وقت اس کی قوت ختم ہو جاتی ہے۔ علوی ہی کا شعر ہے:

رات ملی، تنہائی ملی اور جام ملا
گھر سے نکلے تو کیا کیا آرام ملا

اور یہ شعر بھی علوی کا ہے:

رات پڑے گھر جانا ہے
صبح تلک مر جانا ہے

علوی ان چند شعرا میں ہیں جن کے کلام کی تنقید کسی ایک نظم یا دو چار نظموں، غزلوں کے حوالے سے نہیں ہوسکتی۔ ان کا سارا کلام آپس میں اسی طرح مربوط ہے جس طرح کسی شہر کی شاہراہیں اور گلیاں ایک دوسری سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ ان کے کلام میں تنوع بھی اسی طرح کا ہے جیسا کسی بڑے شہر میں ہوتا ہے لیکن محض تنوع بھی ایک طرح کی بے رنگی کی دلیل ہوسکتا ہے۔ اس معنی میں کہ جس کا اپنا کوئی رنگ نہیں وہ ہر رنگ میں شعر کہہ لیتا ہے۔ تنوع کی صفت یہ ہے کہ اس کی کثرت میں بھی وحدت جلوہ گر رہتی ہے۔ گینس برو Gainsborough نے جوشوا رینالڈس کی بنائی ہوئی ایک تصویر دیکھ کر بے ساختہ کہا: "لعنت ہو، یہ شخص کس قدر متنوع ہے۔" گینس برو کی بھی مراد یہی تھی کہ اگرچہ ہر تصویر پر رینالڈس کی شخصیت کی مہر تھی لیکن ہر تصویر میں کیفیت، پیش کش کا انداز تصویر کے موضوع (یعنی جس شخص کی تصویر تھی) کے چہرے کا تاثر، اس کا ماحول، سب مختلف تھے۔ محمد علوی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بھی سنجیدہ، غیر سنجیدہ، طنزیہ، افسردہ، خوش طبع، نکتہ چیں، خشمگیں، گزشتہ یادوں میں گم، آئندہ کی توقع میں سرشار، دن رات کی زندگی میں مصروف، دنیا سے الگ تھلگ، ہر طرح کی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں لیکن ہر جگہ ان کی شخصیت مرکزی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کی سنجیدگی یا ظرافت کسی اور ہم عصر کی سنجیدگی یا ظرافت سے مماثل نہیں۔ انسانی مزاج کے جتنے مختلف پہلوؤں کا اظہار محمد علوی کی شاعری میں ہوا ہے، اس کی مثال شاید کسی کے یہاں نہ ملے۔

لیکن یہ تنوع ایک اور وصف سے متصف ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کی شخصیت کے خود اتنے پہلو نہ ہوں لیکن وہ اپنے مزاج اور طبیعت کی لچک کے باعث مختلف کیفیات کا اظہار کرسکتا ہو۔ مثلاً ہم بہ آسانی تصور کرسکتے ہیں کہ اقبال اگر چاہتے تو کسی بھی طرح کی نظم کہہ سکتے تھے۔ یعنی ان کے لیے ممکن تھا کہ وہ عشقیہ یا واقعاتی نظم کہہ دیتے۔ اس طرح کی شاعری ان کے تخلیقی جوہر کا خاصّہ نہ تھی لیکن ان کی تخلیقی قوّت سے بعید نہ تھی۔ محمد علوی کا غیر معمولی وصف یہ ہے کہ

ان کا تنوع فطری اور ان کی ذات سے مختص ہے۔ یہ ان کی شاعرانہ شخصیت کے اس اُفقی پھیلاو کی دلیل ہے جو کامیاب ترین تخلیقی ذہنوں کا خاصہ کہی جاسکتی ہے۔ ایک لمحہ وہ شکستہ مسجد کا ماتم کرتے ہیں تو دوسرے لمحے میں وہ خدا سے پوچھتے ہیں کہ اس نے ایسی دنیا بنائی ہی کیوں جس میں مسجدیں شکستہ ہوں۔ ابھی وہ ریل کے سفر سے خوش ہورہے ہیں یا کھلونوں کو اپنے بچے فرض کر رہے ہیں تو فوراً ہی وہ ان لوگوں کا ماتم کرتے ہیں جو دنیا سے یوں چلے گئے گویا کسی کو ان کی ضرورت نہ تھی۔ جدید شاعری کی نمایندگی کے لیے جب ناموں کا خیال آتا ہے تو تقریباً سب سے پہلے محمد علوی اسی لیے ذہن میں آتے ہیں کہ ہماری زندگی کا ان سے زیادہ مکمل اور متنوع اظہار کسی سے نہ ہو سکا ہے۔ اس طرح نئی شاعری کے تجرباتی، غیر رسمی، نئے الفاظ کی تلاش میں سرگرداں اور روایتی شاعرانہ اسلوب سے گریزاں اسالیب کے بھی تمام رنگ ان کے یہاں اس طرح غلطاں و پیچاں ملتے ہیں کہ اس پہلو سے ہی ان کا کلام نمایندگی کا درجہ رکھتا ہے۔

میں نے اوپر بیانیہ شاعری کے خطرات کا ذکر کیا ہے اوئر باخ Auerbach نے اپنی مشہورِ زمانہ کتاب "نقل" Mimesis میں اسی بات سے بحث کی ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ بیانیہ کا ایک اسلوب تو ہومر کے یہاں ملتا ہے، جہاں ہر بات تفصیل سے مذکور ہوتی ہے تو ایک اسلوب اور ہے جس میں صرف اہم یا مرکزی باتیں کہی جاتی ہیں، باقی سب اس صفت سے متصف ہوتا ہے جسے وہ پس منظریت backgroundness کہتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں سنیے:

> اپنے اختلاف کی وجہ سے یہ دونوں اسالیب بنیادی ٹائپ کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ بیان ہے جو پوری طرح خارجی کر دیا گیا ہے جس میں روشنی ہر طرف برابر ہے، ربط کہیں سے منقطع نہیں ہے، اظہار آزاد ہے۔ تمام واقعات پیش منظر میں ہیں اور ایسے معانی کا اظہار کرتے ہیں جن میں غلط فہمی کا امکان نہیں اور جن میں تاریخی ارتقا اور نفسیاتی تناظر کے کوئی عناصر نہیں دوسری طرف وہ بیان ہے جس میں بعض حصوں کو اُبھار کر زیادہ سامنے لایا گیا ہے باقی سب مبہم ہیں۔ اس میں ایک طرح کا اچانک پن اور غیر اظہار کردہ کے اثر کا اشارہ ہے، پس منظری، خصوصیت، معانی کی تکثیر اور تشریح کی ضرورت ہے۔ اس میں ایسے اشارے ہیں جو آفاقی اور کائناتی ہونے کا دعوا رکھتے ہیں، اس

میں تاریخی اعتبار سے ہوتے جانے کے تصور کا ارتقا اور مسائلی معاملات سے اشتغال ملتا ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ ہومر کے روشن بیان میں جو چیز اسے شاعری کی سطح پر قائم رکھتی ہے وہ ایک طرح کا تعمیری ربط اور تخلیقی الفاظ کی وہ کثرت ہے جو بیان کو ایک داخلی تسلسل بخشتی ہے۔ اس کے برخلاف دوسری طرح کے بیانیہ میں ڈرامائیت کا ابہام اور اچانک پن ہوتا ہے جو واقعے کو داخلی حیثیت سے مشکل کر دیتا ہے اور اس طرح کثیر المعنویت کی راہ آسان کرتا ہے۔ محمد علوی نے غیر شعوری طور پر اپنی بہترین نظموں میں دوسری راہ اختیار کی ہے۔ ان کے یہاں ڈرامائیت کا احساس اس قدر حیرت انگیز اور شدید ہے کہ مجھے ہر وقت توقع رہتی ہے کہ محمد علوی اب کوئی ڈراما لکھیں ـــــ "گھوڑے پر ایک لاش"، کو میں ان کی بہترین نظم سمجھتا ہوں اور جب میں نے اوئرباخ کا مندرجہ بالا تجزیہ پڑھا تو مجھے محسوس ہوا کہ یہ نظم اوئرباخ کی بیان کردہ ان تمام خصوصیات کا مکمل نمونہ ہے جو "پس منظری" بیانیہ کا خاصہ ہوتی ہیں:

گونج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے
ٹاپوں کی آواز پہاڑوں سے ٹکرائی، بکھری
دھوپ کسی اونچی چوٹی سے گرتے پڑتے اتری
بڑے بڑے پتھروں کے نیچے سایوں نے حرکت کی
اڑتے گدھ کی آنکھوں میں تصویر بنی حیرت کی
ریت چمکتی ریت، ریت اور پتھر اور اک گھوڑا
گھوڑے پر اک لاش، لاش کو لے کر گھوڑا دوڑا
حیرت کی تصویر گری چکراتے گدھ کی آنکھوں سے
گونج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے

اس نظم کا تجزیہ کرنے کا موقع نہیں ہے۔ لیکن سامنے کی باتیں کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ حرکت کے پیکروں پر آواز کے پیکر اور آواز کے پیکروں پر جمود کے پیکر کس طرح حاوی ہیں۔ آخری دو مصرعے بہ یک وقت انتشار اور سکوت و جمود کا منظر بناتے ہیں۔ پورے واقعے کی معنویت نظم کے باہر ہے لیکن نظم کے بغیر اس تک پہنچنا ممکن نہیں۔ نظم کی فضا میں شجاعت، بے خوفی، خوف انگیز

فرار، موت کی بھیانک حیرت لیکن اس کے ہونے کا یقین، گھوڑے کی بے زبانی اور اس کے سوار کی بے زبانی یہ سب اِسں صلابت اور قوت سے بیان ہوتے ہیں کہ اس کے سامنے ہمارے زیادہ تر شاعروں کی زیادہ تر نظمیں کھانستی ہوئی چڑچڑی بوڑھی عورتیں معلوم ہوتی ہیں یہ نظم محمد علوی ہی کی شاعری نہیں بلکہ تمام جدید شاعری میں ایک بلند و تنومند سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نظم کے بعد بھی اگر شاعری وہی رہی جو پہلے تھی تو شعر گوئی کارِ بے کاراں ہے۔

(۱۹۷۸)

سکوتِ سنگ اور صدائے درد

عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ پرانی اور نئی شاعری کا فرق دراصل رویّہ کا فرق ہے یعنی شاعری کے بیشتر موضوعات تو وہی ہیں، لیکن ان کے بارے میں شاعر کا رویّہ بدل گیا ہے۔ مثلاً جہاں احترام تھا وہاں استہزا ہے، جہاں اعتقاد تھا اب وہاں تشکیک ہے، جہاں اعتقاد تھا وہاں اب خود اپنے اوپر اعتبار نہیں۔ کبھی کبھی لوگ سمجھتے ہیں کہ رویّے کی اس تبدیلی کا ذکر میں کوئی بڑی تعریف کے طور پر کرتا ہوں۔ حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ جدید شاعری کے بارے میں میری اس رائے کی حیثیت تشخیصی زیادہ ہے تقدیری کم۔ یعنی شاعری اعتقاد کی بنا پر بھی قائم ہو سکتی ہے اور تشکیک کی بنا پر بھی۔ اگر آج کی شاعری میں تشکیک نمایاں ہے، تو یہ محض ایک تاریخی صورتِ حال ہے۔ لیکن اس تاریخی صورتِ حال کا اعتراف ضروری بھی ہے اور بعض بنیادی مسائل کو واضح بھی کرتا ہے۔ مثلاً اس بات کی کیا وجہ ہے کہ اگرچہ آج کی شاعری میں داخلی کرب یا روحانی دروں بینی یا فلسفیانہ استفسار کی کیفیات تو ملتی ہیں لیکن تحیّر کی کیفیت نہیں ملتی؟ روحانی کرب اور اس طرح کی دوسری کیفیات صوفیانہ شاعری یا صوفیانہ طرز کی شاعری میں ممتاز درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن اتنا ہی ممتاز یا ممتاز تر درجہ تحیّر کا بھی ہے، تو کیا وجہ ہے کہ پرانی شاعری میں دوسرے صوفیانہ میلانات اور کیفیات کے ساتھ ساتھ تحیّر بھی ملتا ہے اور ہمارے زمانے کی شاعری میں صوفیانہ کرب کا سا رنگ تو ہے لیکن تحیّر بالکل نہیں؟ اگر یہ کہا جائے کہ آج کا شاعر اپنے بزرگوں کے مقابلے میں کم معصوم ہے تو یہ بات کوئی صحیح نہیں معلوم ہوتی کیوں کہ ذہنی اعتبار سے تو پرانے شاعر اتنی تیزی سے پختگی کے منازل طے کر لیتے تھے کہ غالب یا میر یا درد کی نوجوانی اور بڑھاپے کے کلام میں ایک ہی سی فنی مہارت

نظر آتی ہے۔ دوسری طرف بعض شعرا مثلاً محمد علوی کے یہاں اگر تحیّر نہیں تو استعجاب ضرور ملتا ہے جو معصومیت کا ایک تفاعل ہے۔

لہٰذا معاملہ صرف تجربہ کی کمی بیشی کا نہیں، یا قرونِ وسطیٰ کی معصوم تہذیب یا بے خبر ذہنیت کا نہیں۔ رویّے کی اس تبدیلی کے پیچھے بھی بعض اہم فلسفیانہ اور تاریخی عوامل کارفرما ہیں۔ ورنہ اگر معاملہ صرف ایک طرح کی تلخی یا غزل کی نرم شیریں لہجے کی روایت سے انحراف کا ہوتا تو ہماری شاعری یگانہ کی بند گلی سے آگے نہ بڑھتی۔ کیوں کہ یگانہ کی ذہنیت (یا ذہن) قدیم شاعر سے بہت مختلف نہ تھا۔ لہٰذا وہ غزل میں ایک سطحی تبدیلی تو لانے میں کامیاب ہوئے مگر نئے شاعر نہ بن سکے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ یگانہ کے یہاں جو کچھ نام نہاد اکھڑپن، انانیت، صلابت اور اکڑفوں اور اخلاقی مضامین سے شغف ہے وہ سب کا سب آتش کے یہاں موجود ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھیے:

حسن کا شہرہ ہو ہم کو خاک میں ملوائے عشق
کارِ مردانہ کرے کوئی کسی کا نام ہو

بشر کو بعد نعمت کے ہے ہوتی قدر نعمت کی
غنیمت جانتا ہے لنگ اپنے پائے چوبیں کو

خوفِ نافہمیِ مردم سے مجھے آتا ہے
گاؤ خر ہونے لگے صورتِ انساں پیدا!

خزاں کے جور سے ایمن بہار فکر رنگیں ہے
چمن کا اپنے صرصر سے کبھی پتّا نہیں کھڑکا

کیا گو نقشِ پائے مور ہم کو خاکساری نے
جواب بھی چاہیں تو تختِ سلیماں مول لیتے ہیں

ناگوارا کو جو کرتا ہے گوارا انسان
زہر ہی کر مزۂ شیر و شکر لیتا ہے

اور کوئی طلب ابنائے زمانہ سے نہیں
مجھ پر احسان جو نہ کرتے تو احساں کرتے

اب دو تین شعر یگانہ کے سن لیجیے، پھر آگے بڑھتے ہیں:

گلا نہ کاٹ سکے اپنا وائے ناکامی
پہاڑ کاٹتے ہیں روز و شب مصیبت کے

غوّاص رمزِ فطرت ساحل کے پاس پہلے
غوطے لگا رہا تھا اب غوطے کھا رہا ہے

دل کو کچھ زندگیِ عشق کی لذّت تو ملے
خاک سے پاک ہو یا خاک سے یکساں ہو جائے

آگ میں ہو جسے جلنا تو وہ ہندو بن جائے
خاک میں ہو جسے ملنا وہ مسلماں ہو جائے

صاف ظاہر ہے کہ یگانہ اور آتش دونوں کے یہاں غزل کی وہ شکل نہیں جو مثلاً مومن یا جرأت یا حسرت کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ زندگی کے بارے میں ان کا تجربہ روایتی اور سطحی ہے۔ دونوں کا ذہن مقررہ اور قبول شدہ رویّوں سے انحراف بھی کرتا ہے

تو انھیں روایتوں کی حد میں رہ کر جو موجود اور مقبول تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ یگانہ نے نئی شاعری کی تاریخ میں ایک باغی کی حیثیت تو حاصل کر لی لیکن وہ اس کی تعمیر میں کوئی خاص کام نہ کر سکے۔

رویّے کی تبدیلی کا احساس ان شاعروں کے یہاں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے جو یگانہ کے سامنے ہی اپنی انفرادیت قائم کر چکے تھے لیکن ان کا ذہن مقبول اور موجود اقدار کو قبول کرنے سے انکاری تھا۔ ان شعرا میں ایک طرف تو میراجی اور راشد ہیں تو دوسری طرف اختر الایمان اور مجید امجد اور ان لوگوں کے کچھ بعد نئے شاعروں کا وہ قافلہ جس کے سربراہوں میں ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی سرفہرست ہیں۔

شہریار کی شاعری ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے سلسلے میں مرکزی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگرچہ شہریار کے سامنے قدیم کو رد یا قبول کرنے کا وہ مسئلہ نہیں تھا جو میراجی سے لے کر خلیل الرحمٰن اعظمی تک سب کو پیش آیا اور جس کی سب سے واضح مثال مجید امجد کے یہاں ملتی ہے۔ مجید امجد جذباتی کرب کے براہ راست اظہار والی شاعری سے منہ موڑ کر اپنے آخری دنوں میں تقریباً یکساں آہنگ پر مبنی اندر اندر شدید اور اوپر اوپر سپاٹ خود کلامی والی شاعری تک تقریباً تیس سال کے عرصہ میں پہنچے۔ لیکن شہریار جو کلاسیکی ورثے سے پوری طرح آشنا ہیں اور جن کے سامنے یگانہ کا انحراف یا اس انحراف کا بحران اور خلیل الرحمٰن اعظمی اور ناصر کاظمی کی شکل میں یگانہ کے انحراف سے انحراف کے مظاہر موجود تھے، اپنے لہجے کو دریافت کرنے میں ان لغزشوں یا لڑکھڑاہٹوں کا شکار نہ ہوئے جو ان کی نسل اور عمر کے بہت سے شعرا کے حصے میں آئیں۔

شروع شروع میں شہریار ہمارے سامنے ایک خوف زدہ لیکن نیم تماشائی نوجوان کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ان کی بہت شروع کی ایک نظم میں ایک شخص زہر کی شیشی ہاتھ میں لیے ہوئے دکھایا گیا ہے اور شاعر یہ پوچھتا ہے کہ یہ کیسا مرض ہے اور یہ کیسی دوا ہے۔ اگر شہریار اس خوف زدگی کی ہی منزل میں رہ جاتے تو نئی شاعری میں ان کے نام کا کوئی صفحہ نہ لکھا جاتا۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تجربہ اور جذبہ دونوں کو بہت جلد وسیع کر لیا۔ اور یہی نہیں بلکہ اکثر ایک تجربے کا بدل اس کا متضاد تجربہ اور ایک جذبے کا جواب اس کا متضاد جذبہ دریافت کر لیا۔ چنانچہ حسیاتی اور جذباتی سطح پر ردِ عمل کی جتنی فراوانی اور جتنا

تنوع شہریار کے یہاں ملتا ہے وہ کسی بھی معاصر شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ خوف اور خوف زدگی، بے چینی اور اکتاہٹ، طنز اور ہمدردی، بے چارگی اور جارحانہ پن، استفہام و انکار، گریز اور استقبال، جوش اور سرد مہری، وفاداری اور ہرجائی پن، عشق کی صداقت اور اس کا جھوٹ۔ یہ اور اس طرح کی تمام انسانی جذباتی پیچیدگیاں شہریار کے یہاں اپنے پورے تنوع کے ساتھ بیان ہوئی ہیں۔

مندرجہ بالا بیان کی دلیل شہریار کی نظم و غزل دونوں میں ملتی ہے۔ لیکن نظم میں زیادہ غزل میں کم۔ غزل کے ساتھ شہریار کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اظہار پر تہذیب غالب آجاتی ہے اور کچھ یہ بھی ہے کہ انھوں نے سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزل کو کبھی ہمدردی کی نظر سے نہ دیکھا۔ لہٰذا ان کی غزل شکست اور انہدام کی افراتفری سے محفوظ رہی، اگر انھوں نے پیچیدہ اور نظر خیرہ کرنے والے استعارے سے پرہیز کیا تو اس مُنہ زورپن سے بھی گریز کیا جسے بعض لوگ الھڑپن سمجھتے ہیں (یا شاید سمجھتے نہ ہوں۔ لیکن کہتے ضرور ہیں۔ مجھ سے ایک صاحب نے بڑی سنجیدگی سے کہا کہ میرا یہ جرم ناقابل معافی ہے کہ میں نے ظفر اقبال اور افتخار جالب جیسے لوگوں کو بڑھاوا دیا۔ یہ بات الگ ہے کہ میری یہ بساط کہاں کہ میں کسی کو بھی، کجا ظفر اقبال کو، بڑھاوا دے سکوں؟) شہریار کی نظر میں ظفر اقبال یا سلیم احمد ناقابل معافی تو نہیں ہیں یہ بھی ہے کہ اُنھوں نے کم پیچیدہ استعارے اور فوری تاثر دینے والے بصری پیکروں کو اختیار کر کے غزل میں ایک ایسی میانہ روی قائم کی جو ایک طرف یگانہ اور آتش کے بظاہر بلند بانگ لیکن بباطن کھوکھلے یعنی pretentious اسلوب سے الگ ہے تو دوسری طرف سودا، میر اور انشا کے بعض ان پہلوؤں سے بھی پہلو بچاتی ہے جو غزل کی مقررہ "شریفانہ" حد بندیوں سے ماورا نظر آتے ہیں۔

اُردو غزل کے طالب علموں نے اس بات پر نظر نہیں کی ہے کہ اگر میر، سودا اور انشا وغیرہ کا وہ انداز جسے اینٹی غزل کہہ سکتے ہیں، غزل کے اسلوب کی ایک انتہا ہے تو دوسرے سرے پر ایک اور انتہا بھی ہوگی۔ یعنی اینٹی غزل میں overstatement ہے تو کوئی ایسی بھی غزل ہوگی جس میں understatement ہوگا۔ یہ محض لہجہ کا دھیما پن نہیں بلکہ شدید تجربے کو بھی اس طرح بیان کرنے کا انداز ہے کہ اس کی شدت یا پیچیدگی فوری طور پر ظاہر نہ ہو اور کم مشاق قاری کو دھوکا ہو کہ اس میں کوئی شدت یا جدت ہے ہی نہیں۔ پچھلے سو برسوں

میں غزل نے ایک بڑا نقصان یہ اٹھایا کہ اسے یا تو حالیؔ کے زیرِ اثر مائل انحطاط ذہن کی پیداوار کہا گیا، یا پھر امداد امام اثرؔ اور حسرتؔ موہانی کے زیرِ اثر عشق کے سادہ معاملات کو سادہ طور پر بیان کرنے کا نام فرض کر لیا گیا (لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ حسرتؔ موہانی نے "مقدمے" کی اشاعت کے چھ ہی سال کے اندر وہ مضامین لکھنا شروع کر دیے تھے، جن میں حالیؔ کے نظریات کی مخالفت کی گئی تھی۔ حسرتؔ موہانی نے مسلسل اور بہ اصرار کہا کہ اُردو شاعری کی حد تک مومنؔ کو غالبؔ پر فوقیت ہے اور امداد امام اثرؔ نے "کاشف الحقائق" میں جگہ جگہ لکھا کہ غزل تو محض سادہ اور سیدھے سادے جذبات کو بیان کرنے کا نام ہے۔ استعارہ اس کے لیے مُضر ہے)۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کی شاعری میں understatement کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا گیا، ورنہ خود میرؔ کے یہاں اس کی مثالیں موجود ہیں۔

شہریار کی غزل کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے ان محدود موضوعات اور اسالیب کو قبول نہیں کیا جن کی وکالت غزل کے نام پر ہو رہی تھی۔ انھوں نے اپنا رشتہ اس اولیّت سے جوڑا جو تجربہ کی صداقت کو اس عجیب شان بے نیازی سے بیان کرتی ہے جس میں احساس کی دُنیائیں پوشیدہ رہتی ہیں۔ اس پر شہریار کی انفرادی صفت یہ ہے کہ وہ متضاد یا متنوّع جذبات کو بہ یک وقت بیان کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل شعر بظاہر تو بے چارگی اور محزونی کا اظہار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن صبا سے تخاطب اور فعل مضارع یعنی subjunctive کا استعمال شعر کو طنزیہ، احتجاجی، مجبور بے نیازی اور خاموش رائے زنی کا بھی حامل بنا دیتا ہے:

صبا تیرا دامن نہ خالی رہے چمن در چمن پائمالی رہے

فعل مضارع کے ذریعہ جو ابہام پیدا ہوتا ہے اس کے امکانات کا شہریار نے بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔ ان کی تمام شاعری میں افعال کی کثرت، محمد حسن عسکری کے اس احتجاج کی یاد دلاتی ہے کہ ہمارے شاعروں نے افعال کو بھلا دیا ہے اور صرف صفات اور اسما سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے تمنا ظاہر کی تھی کہ کاش ہمارے شعرا افعال کی اہمیت کو سمجھیں، ان کے اس بیان میں اور نکات کے علاوہ یہ بات بھی پنہاں تھی کہ افعال، اشیا کے رشتوں کو ظاہر کرتے ہیں اور اس طرح واضح دوٹوک بات کہنے کے بجائے تجربہ کے مبہم ابعاد

کو بہت نمایاں کرتے ہیں ۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے :

عاجز ہیں اپنے طالعِ بیدار سے بہت
ہر رات ہم کو کوئی کہانی سنائی جائے

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں بوند بوند اتری ہمارے گھروں میں رات

ہمارے نقادوں نے سنجیدہ رنجیدگی، متین محزونی، رومانی انفعالیت اور کچے ذہن کی شکست خوردگی میں فرق کرنا سیکھا ہی نہیں ہے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شعری اسلوب میں ایک ظاہری متانت پر اکثر لوگوں کو گہرائی کا دھوکا ہوا، یا نیم پختہ رومانی رنجیدگی پر المیاتی احساس کا گمان گزرا۔ دراصل المیاتی احساس اسی وقت ممکن ہے جب شاعر کی نظر عوامل سے آگے جاکر محرکات تک پہنچے ۔ میر کا یہی کارنامہ تھا اور ناصر کاظمی اسی نکتہ سے بے خبر تھے ۔ شہریار نے اس معاملہ کو یوں طے کیا ہے کہ نارسائی کے مرکزی تجربہ کو کائنات کے تناظر میں دیکھا ہے :

سفر کا خمیازہ

تیرے ساتھ سفر کرنے کی لذت کا خمیازہ ہے
ختم نہ ہونے والا یہ لمبا صحرا
تیرے گھر کا دروازہ بے دستک تھا
میری ہتھیلی نے اس کو چھو کر دیکھا
دیر تلک خاموشی دور تلک سایے
وہ لمحہ اس لمحہ کا زندانی ہے
میری آنکھ کی قسمت میں حیرانی ہے
آؤ سنکھ بجائیں مندر سونا ہے
پیاس ہے جتنی اس سے پانی دونا ہے
پت جھڑ کے قصّے کا موسم بیت گیا
میں تو ہار نہ پایا اور تو جیت گیا

کائناتی تناظر پر اصرار کی باعث شہریار کی نظموں میں وقوعہ بہت کم نظر آتا ہے ۔ اس کے برخلاف ہمارے دوسرے شعرا نظم کو کسی وقوعہ کے حوالے سے بیان کرتے ہیں ۔ یہ وقوعہ صیغۂ حال میں بیان

ہو یا ماضی میں، لیکن دونوں صورتوں میں واقعیت کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس احساس کی وجہ سے نظم میں معاصریت تو پیدا ہو جاتی ہے لیکن کائناتی حوالہ ہلکا پڑ جاتا ہے۔ واقعہ کو نظر انداز کرنے کی بنا پر یا اسے واقعی سطح پر نہ برت کر شہریار کی نظم علامت کے قریب جا پہنچتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حالیہ نظموں میں سفر، خواب، کشتی، دریا، بھنور اور اسی طرح کے وہ الفاظ نظر آتے ہیں جو کائنات میں انسان کی روح کے آرکی ٹائپ archetype ہیں:

خوابوں سے دست بردار ہوئے والوں کے نام

ساکت دریا دھیرے دھیرے جب حرکت میں آیا
کاغذ کی کشتی میں بیٹھے لوگ
خوشی سے چیخ چیخ پڑے
ریت بھرے ساحل سے ہلتے ہاتھوں نے
رومالوں میں اپنے اپنے خواب بھرے
اور اُجڑے شہروں کی جانب لوٹ گئے

شہریار کی شاعری جس طرح ہمارے آرکی ٹائپ کے احساس کو متحرک کرتی ہے اس کی دلیل ان نظموں میں بھی مل جاتی ہے (مثلاً "رات کی زد سے بھاگتا ہوا دن" اور "عہدِ حاضر کی دل رُبا مخلوق") جو بظاہر روزمرّہ کی زندگی سے متعلق ہیں، کیوں کہ ان نظموں میں بھی شہری ماحول میں سورج کا سفر اور جدید عہد کے عورت مرد، جو چھوٹی موٹی خریداریوں اور چھوٹے موٹے خوابوں میں الجھے ہوئے ہیں، ہمارے زمانے کے آرکی ٹائپ ہیں کیوں کہ ان کا تذکرہ محض تصوّرات concepts نہیں بلکہ اعتقادات beliefs کو بھی کھینچ لاتا ہے۔

شاعری کے بارے میں جو مختلف سوالات ہمارے زمانے میں زیرِ بحث آئے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ شاعری بنیادی طور پر مکالمہ ہے یا بیان ہے؟ اگر مکالمہ ہے تو شاعری اپنے مخاطب کے تصوّرات اور معتقدات کی حد ہی میں رہ کر ہی گفتگو کر سکتی ہے۔ اگر بیان ہے تو مخاطب کے تصوّرات اور معتقدات کی اہمیت اتنی نہیں رہ جاتی۔ مغربی تنقید میں یہ تصوّر کہ شاعری مکالمہ dialogue نہیں بلکہ بیان یعنی discourse ہے، سولھویں صدی میں عام ہوا۔ لوگوں نے کہا کہ اگر شاعری صرف مکالمہ ہوتی تو اس میں خیالات کا ربط اور طرح

کا ہوتا۔ چوں کہ اس میں ذاتی خیالات ہی آزادی سے بیان ہو سکتے ہیں اس لیے اس کو دراصل بیان سمجھنا چاہیے۔ بعض جدید نقّادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ مکالمہ کے زوال کی وجہ سے شاعری میں استعارے کا زوال ہوا۔ کیوں کہ لوگ آپس میں استعاروں ہی میں باتیں کرتے ہیں۔ بہر حال اس مشکل کو سلجھانے کے لیے جو نظریہ وضع کیا گیا ہے اس کی رُو سے شاعری نہ مکالمہ ہے، نہ بیان بلکہ ایک utterance یعنی کہی ہوئی چیز ہے۔ اگر شاعری کہی ہوئی چیز ہے تو اس میں مکالمے اور بیان دونوں کی گنجائش ہو سکتی ہے (مکالمے سے مراد یہ نہیں کہ اس میں دو شخصوں کی بات چیت ہو بلکہ قائل یہ محسوس کر کے نکلے کہ کوئی ماقول بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں دونوں کے درمیان تصوّرات کا اتحاد بھی فرض کرنا ضروری ہے) جدید شاعری کے بارے میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ قاری کو نظر انداز کرتی ہے (اور اگر نظر انداز کرتی ہے تو شاعر صاحب اپنا کلام چھپواتے کیوں نہیں) تو وہ اس غلط فہمی کی وجہ سے کہ لوگ شاعری کو utterance نہیں سمجھتے۔ اگر شاعری utterance ہے تو پھر اس میں دونوں طرح کی گنجائشیں ہیں۔ شہر یار کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ آرکی ٹائپ کے حوالے کی بنا پر ان کے یہاں ایک عمومی اپیل موجود ہے۔ پھر وہ کسی مخصوص شخص کو مخاطب نہ کر کے (جیسا کہ ترقی پسند شاعری کا طریقہ تھا) یا اپنے آپ کو مخاطب نہ کر کے (جیسا کہ بہت سے نئے شاعروں کا طریقہ ہے) وہ محض براہِ راست utterance) کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ یہ لاشخصیت نہیں بلکہ ایک طرح کی آفاقیت ہے۔ جب وہ "ایک اور پیشین گوئی" کے عنوان سے کہتے ہیں کہ ڈالیاں پھر لڑیں گی آپس میں / پتیوں کے شہید جسموں کو / منتشر پھر کرے گی موج ہوا، تو وہ براہِ راست حقیقت کے تجربے سے رابطہ قائم کرتے ہیں، نہ وہ خود درمیان میں ہیں اور نہ مخاطب درمیان میں ہے۔ ایسے لہجے میں بڑا خطرہ یہ رہتا ہے کہ شاعر سپاٹ باتیں کہنے لگتا ہے کیوں کہ وہ سمجھتا ہے کہ براہِ راست تجربہ اسی کو کہتے ہیں۔ شہر یار نے تخیّل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ اور اس تخیّل کی تازہ کاری انھیں ان تمام وادیوں اور صحراؤں کی سیر کراتی ہے جہاں صرف عارفانہ نظر پہنچتی ہے، عام روزمرّہ کی دنیا بہت پیچھے رہ جاتی ہے، لیکن اس دنیا کو بصیرت اور داخل میں گہرائی وہیں سے ملتی ہے۔ شہر یار ہمارے سب سے زیادہ داخل ہیں، سب سے زیادہ دور کوش شاعر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں انکشاف کا عمل نمایاں ہے۔ یہ انکشاف موت کا بھی ہے اور زندگی کا بھی، اور زندگی میں موت کا بھی۔

شہر یار ہمارے زمانے کے ان چند شعرا میں ہیں (اور ان میں بھی ممتاز ہیں) جن کے یہاں جدید فکر ایک ایسے اسلوب میں ظاہر ہوئی ہے جو اوپر تو مختلف معلوم ہوتا ہے لیکن جس میں روایت کے تسلسل کا احساس ہے۔ یہ روایت (بہت سے دوسرے شعرا کے علی الرغم) ماضیِ قریب سے اتنی زیادہ منسلک نہیں جتنی اس اصل روایت سے جڑی ہوئی ہے جس کو فیشن کی تبدیلی اور مغربی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حالی) یا مشرقی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حسرت اور امداد امام اثر) کے باعث ہم لوگ ایک عرصہ سے بھولے ہوئے تھے۔ اسی لیے انھوں نے نظم اور غزل دونوں میں ایک ہم آہنگی بھی دریافت کرلی ہے (یہ معاملہ بہت سے جدید شعرا کو پریشان کرتا رہا ہے کہ نظم کو غزل سے مختلف رکھیں یا مماثل بنائیں۔ اگر مماثل بنائیں تو دونوں میں سے ایک غیر ضروری ہو جاتی ہے اور اگر مختلف رکھیں تو اس اختلاف کی بنیاد کیا ہو؟) شہر یار نے مماثل یا مخالف کے بجائے ہم آہنگی کا راستہ اختیار کرکے اس مشکل کو جس طرح حل کیا ہے وہ انھیں کا حصّہ ہے۔ پہلے زمانہ میں یہی مشکل قصیدہ اور غزل یا مرثیہ اور غزل کے متقابل ہونے کے باعث پیش آئی تھی۔ چنانچہ مرثیہ گویوں نے غزل ترک کردی اور غزل گویوں نے مرثیہ کو اپنا میدان نہ جانا۔ جن شعرا نے قصیدے کو اپنا خاص اظہار کہا وہ غزل کے ساتھ انصاف نہ کر پائے اور جنھوں نے غزل کو اختیار کیا وہ قصیدے میں پیچھے رہ گئے۔ (غالب ایک استثنا ہیں، کیوں کہ انھوں نے غزل اور قصیدے میں ہم آہنگی دریافت کرلی تھی۔) شہر یار نے اسی طرح نظم اور غزل میں ہم آہنگی دریافت کرلی ہے) شہر یار کی شاعری اس وقت توازن اور توانائی کا بہترین نمونہ ہے۔ اسی وجہ سے وہ سکوتِ سنگ اور صدائے درد دونوں سے واقف ہیں۔

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوتِ سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے

(شہر یار)

(۱۹۸۱)

لوحِ بدن

عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ ہمارا عہد عشقیہ شاعری کو راس نہیں آتا۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں، لیکن یہ بھی دیکھتا ہوں کہ ہمارا عہد غزل کو بہ راس آرہا ہے۔ اور غزل بہر حال بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے۔ پھر اس تضاد کو کیوں کر حل کروں؟ لیکن اس کو حل کرنے کی مصیبت میں کیوں مول لوں، جب خود غزل کے شاعروں نے ہی یہ مسئلہ بڑی حد تک صاف کر دیا ہے۔ غزل کے وہ شاعر جو رسمی عشقیہ جذبات تک محدود رہتے ہیں اور جن کے یہاں عشق کا تجربہ محض دو اور دو چار کی سطح پر بیان ہوا ہے (چاہے اس سطح پر بہ ظاہر کتنا ہی تنوع کیوں نہ ہو اور اوپر اوپر بڑی جرأت مندانہ باتیں کہی گئی ہوں) نہ صرف یہ کہ اچھی غزل نہیں کہہ رہے ہیں، بلکہ وہ ایسی غزل بھی نہیں کہہ رہے ہیں جسے دراصل ہمارے زمانے کی غزل (یعنی عشقیہ شاعری) کہا جاسکے۔ یہ جنسی، سطحی، دکھاوے کی شاعری تو ہوسکتی ہے لیکن عشق کے تجربے کو آج جس نہج سے ہم برتنا چاہتے ہیں وہ یہ نہج نہیں ہے۔ جنس سستی ضرور ہوگئی ہے۔ بقول جان فاؤلز John Fowles ہمارے عہد نے عشق کی تخفیف قدر کر کے نفرت کی بھی تخفیف قدر کر دی ہے۔ اب نہ کوئی کسی پر مرتا ہے اور نہ کسی سے اس قدر نفرت کرتا ہے کہ اس کو دیکھنے کا بھی روادار نہ ہو۔ غزل کی چھوٹی موٹی لیکن اصلی اور سچی عشقیہ شاعری کے لیے دور نہ جائیے۔ میر حسن کو سنیے ؎

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا
اس قدر تو نہ ہم سے شرماتا

اور ترا اختلاط ہر اک سے
کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اب اس طرح کی شاعری نہیں ہو سکتی۔ لیکن روس کی غیر معمولی بلکہ اعجاز نما عشقیہ شاعر اینا اخمتووا (Anna Akhmatova) اس طرح ضرور لکھ سکتی ہے:

اور تب ہم جان لیتے ہیں اور یہ جان کر بیزار بھی ہوتے ہیں کہ اگر کبھی اتفاقیہ، کسی طرح مرے ہوئے لوٹ آئیں تو ہم انھیں پہچانیں گے نہیں اور وہ چند برگزیدہ عزیز جن سے خدا نے ہم کو جدا کرنا پسند کیا، ہمیں یاد نہیں کرتے، اور یہ کہ یہ اسی طرح بہتر ہے کہ یہ سب کچھ بہ ظاہر غیر فطری طور پر سہی لیکن بہتری کے لیے ہے۔

میری مراد یہ ہے کہ اب نہ برہ میں جھلسنے والی غزل چل سکتی ہے اور نہ کھلی ننگی جنسی غزل چل سکتی ہے۔ معشوق کا رومانی احساس جو اعلا درجے کی عشقیہ شاعری کی بنیادی صفت ہے اب ہمارے زمانے میں نظر نہیں آتا۔ ممکن ہے بعض لوگ اب بھی اس احساس سے دوچار ہوتے ہوں لیکن اس کا تذکرہ کرنے میں جھجک محسوس ہونا فطری ہے، کیوں کہ جس زمانے میں اکثر چیزوں اور خاص کر ایسی چیزوں اور خاص کر اکثر اچھی چیزوں کی اصلیت پر شبہ عام ہو، معشوق کا رومانی احساس تو اب اسی طرح بیان ہو سکتا ہے جیسا ظفر اقبال کے یہاں ہے ؎

آیا تھا گھر سے ایک جھلک دیکھنے تری
میں کھو کے رہ گیا ترے بچوں کے شور میں

رہا سوال کھلی ننگی جنسی شاعری کا، تو اسے بھی ہمارے بزرگوں نے خوب خوب برت لیا ہے۔ وہ لوگ جو قبل از بلوغ کی ذہنیت میں مبتلا ہیں، ان کے لیے تو ممکن ہے کہ وہ ہوس یا جنس کا رزمیہ لکھنے کی کوشش کریں (چاہے اس رزمیے میں ان کا ہی المیہ کیوں نہ جھلک جائے) ورنہ معاصر دنیا کے تجربے، واقعی اور اصلی تجربے کے بعد جو عشقیہ شاعری ہوگی وہ معشوق کے رومانی اور روحانی احساس سے گریزاں ہوگی۔ لیکن محض اس کے جسم میں بھی الجھی ہوئی نہ ہوگی۔

غزل سراسر عشقیہ شاعری ہو یا نہ ہو لیکن سراسر غنائی (نہایت مہمل لفظ ہے، لیکن lyrical کے لیے اور کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے) شاعری ضرور ہے اور غنائی شاعری کے مسائل دنیا کے تمام شاعروں کو پچھلے سو برس سے (یعنی جب سے بودلیئر نے یہ دریافت کیا کہ بدصورتی بھی حسن ہے اور بدی بھی نیکی ہے اور جب سے فلسفۂ زبان کے مفکروں نے معلوم کیا کہ شاعری، خاص کر جدید شاعری کا بنیادی مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو

رولاں بارت کی مختصر کتاب (Writing Degree Zero) پریشان کرتے رہے ہیں کیوں کہ وہ لوگ بھی اس مخمصے میں گرفتار تھے اور ہیں جو ہمارا آپ کا مخمصہ ہے، یعنی بقول گریہم ہف" نئی حسیت اور احساس کے قدیم طریقوں میں تناو اور کشاکش کا احساس پچھلے سو برسوں کے شعرا میں جتنا واضح رہا ہے اتنا ہمارے تمدن کے کسی اور عہد میں نہیں رہا"۔ انیسویں صدی کے آخر تک شاعروں کو محسوس ہونے لگا کہ معشوق سے گفتگو کرنا (حکایت بایار گفتن) ہمیشہ کوئی اچھی بات نہیں ہوتی۔ ایک وقت تھا کہ شاعر کہتا تھا "میں کچھ نہیں بولتا، پھر بھی تم مجھے سن لیتی ہو" اور ایک وقت آیا جب اس نے کہا "خاموشی ہی بہتر ہے، ورنہ کہیں ایسا نہ ہو کہ ہم دیر تک یہی تمنا کرتے رہیں کہ کاش باتیں بے کہی رہ جاتیں"۔ احمد مشتاق نے اس سے ملتا جلتا خیال یوں ادا کیا ہے ؎

دل بھر آیا کاغذ خالی کی صورت دیکھ کر
جو تھیں کہنے کی وہ باتیں سب زبانی ہو گئیں

یعنی جن باتوں کو لکھ کر کہتے تھے اور اس طرح ان کو مستحکم کرتے تھے، اب وہی باتیں روا روی میں زبانی کہہ دی جاتی ہیں۔ اب ان میں وہ وقعت باقی نہیں رہ گئی۔ لہٰذا غزل کا شاعر اب عشق کے ان تجربات کی تلاش میں ہے جو کسی نہ کسی طرح اس کی شخصیت کی اصلیت کو برقرار رکھیں یہی وجہ ہے کہ اب میر حسن تو کیا ناصر کاظمی جیسی شاعری بھی نہیں ہو سکتی ؎

دفعتاً دل میں تری یاد نے لی انگڑائی
اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی

اس مسئلے کو ظفر اقبال اور بانی نے اپنی اپنی طرح حل کیا ہے اور آج کوئی شاعر ان دونوں (یا ان میں سے کسی ایک) کے دریافت کردہ راستوں سے آشنا ہوئے بغیر اپنی راہیں تلاش نہیں کر سکتا۔ بانی کی ایک تازہ غزل میں دو شعر یوں ہیں ؎

وہی ملاقات روبرو کی
دھواں خلش کا مہک لہو کی
چمک رہی ہے کوئی عجب شے
قیاس سے آگے جستجو کی

دونوں اشعار میں جنسی احساس، عشقیہ تجربہ اور ایک لطف انگیز کرب موجود ہے یعنی ایک

طرح کی ذو احساسی ambivalence جو بہ یک وقت لطف اور کرب، خوشی اور رنج، محبت اور نفرت (یا کم سے کم عدم نسبت، اکتاہٹ) کو محیط ہے۔ پریم کمار نظر ابھی ان پیچیدگیوں سے آشنا نہیں ہوئے ہیں، ممکن ہے کبھی نہ ہوں۔ لیکن ان کے یہاں ذو احساسی کا ایک نیا طرز دکھائی دیتا ہے، یعنی وہ عشقیہ احساس کے مسئلے کو اپنی طرح حل کرنے کی کوشش میں ہیں۔ لفظ کی طرف ان کا رویہ ظفر اقبال اور بانی سے ملتا جلتا ہے (اگرچہ اپنے کم زور اشعار میں وہ اپنے سے کم زور ہم عصروں سے بھی متاثر نظر آتے ہیں) لیکن ان کے یہاں ظفر اقبال کی سی مہارت اور زبان کے ساتھ "بے ادبی" نہیں ہے جو ہمارے عہد میں اور کسی شاعر کے حصے میں اس قدر نہیں آئی۔ لیکن بے ادبی کا یہ وطیرہ انھوں نے معشوق کے جسم کے ساتھ ضرور اپنایا ہے۔ اس طرح میں ایک طرح کی نامردمردانگی ہے جو صرف ہمارے زمانے میں ممکن تھی ؎

مرے خیال میں چابک پسند تھا وہ جسم
یہ کیسی بھول ہوئی کھینچ لی نہ اس کی کھال

جی چاہتا ہے ہاتھ لگا کر بھی دیکھ لیں
اس کا بدن قبا ہے کہ اس کی قبا بدن

میں اپنی جامہ پوشی پر پشیماں
وہ اپنی بے لباسی پر فدا ہے
بدن پر چیونٹیاں سی رینگتی ہیں
یہ کیسا کھردرا بستر بچھا ہے

بدن کی اوٹ سے تکنے لگا ہے
وہ اپنا ذائقہ چکھنے لگا ہے
منڈیروں پر پرندے چہچہائے
پسِ دیوار پھل پکنے لگا ہے

وہ منہ سے کچھ نہیں کہتا کہ پیش و پس میں ہے
بدن کا کرب تو ظاہر نفس نفس میں ہے
اگرچہ شور بہت کوچۂ ہوس میں ہے
وہ کیا کرے کہ جو چالیسویں برس میں ہے

بکھری ہوئی ہے ریت ندامت کی ذہن میں
اُترا ہے جب سے جسم کا دریا چڑھا ہوا

ان اشعار کی انفرادیت تجربے کی نسبتاً سادگی کے باوجود تجربے کی انفرادیت اور اس کے اظہار میں استعارے اور بالواسطہ بیان پر انحصار کے باعث نمایاں ہے۔ جس شخص نے یہ شعر کہے ہیں وہ ان میں سے بعض راہوں سے کسی نہ کسی طرح ہو کر گذرا ہے جو میر کو بھی عزیز تھیں۔ ایسا نہیں ہے کہ پریم کمار نظر نے عشق کے ذریعہ حاصل ہونے والے کرب اور عرفان اور وسعتِ احساس کی وہ کیفیت حاصل کر لی ہے جو میر کا طرۂ امتیاز تھی کہ ؏

عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دس دن کے اس جینے میں

پریم کمار نظر کی غزل اپنے ہم عصروں میں کئی وجوہ سے ممتاز ہے لیکن بنیادی مابہ الامتیاز یہی بات ہے کہ وہ جنس کے تجربے کی نہ تجدید کرتے ہیں اور نہ اسے سفلی سطح پر لے آتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں بھی نہیں ہیں جو چھپ چھپا کر گندی تصویریں دیکھتے ہیں اور شاعری میں ہجر و حرماں اور آرزو اور تمنا کے "معصوم" پردوں کے پیچھے اپنی گھٹن کا اظہار کرتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں عشق کے تجربے کو جنس کے تجربے سے الگ لیکن مماثل سمجھنے کا رجحان دراصل اس بات کی کوشش کا نتیجہ ہے کہ اصل عشق تو حاصل ہوتا نہیں۔ جنس اسی نوع کی ایک چیز ہے لیکن اسے بہ آسانی حاصل کر سکتے ہیں۔ اس میں کوئی تقدیس، کوئی ماورائیت نہیں، یہ محض تفریح بھی نہیں مگر ایک طرح کی لذت ضرور ہے، اس کے حصول میں کوئی اخلاقی رکاوٹ نہ ہونا چاہیے۔ لیکن ہندستان کی حد تک جنس کی تقدیس کا رجحان آج بھی عام ہے (اور شاید یہی وجہ ہے کہ ہماری زندگی میں اب بھی ایک طرح کا توازن باقی ہے)۔ عورت کی طرف ہمکنے والے شاعر جنس کی تقدیس سے گریز کرتے ہیں لیکن وہ اسے کھلم کھلا لذت اور آپسی رشتوں کے ذریعے بہ آسانی یا بے تکلف ہاتھ

آنے کے قابل چیز سمجھنے سے بھی گھبراتے ہیں۔ ایسے شعرا کے یہاں عشقیہ احساس کی خامی اور تجربے کی تنگ دامانی صاف نظر آتی ہے۔ پریم کمار نظر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے جسم کی لذت کے ذریعے روح یا فرد کے ضیاع کے امکان کو بھی دیکھ لیا ہے۔ اگر وہ براہ راست احساس کی سطح پر شاعری کرتے تو ممکن تھا کہ تجربے کی یہ جہتیں ان پر روشن نہ ہوتیں۔ لیکن احساس کو محض انگیز کر لینے کے بجائے کسی نہ کسی موقع پر کبھی نہ کبھی وہ اس کا تجزیہ بھی کرنے بیٹھ جاتے ہیں ؎

قطرہ قطرہ لٹنے کا ایک خواب سا دیکھوں
دیر سے یہ خواہش ہے اپنا ذائقہ دیکھوں

پھر کھجوروں کے درختوں میں دھواں سا کس لیے
آگ جب تاپی نہ تھی اور قافلہ ٹھہرا نہ تھا

مجھ کو ہر سمت سے آواز لگانے والے
حدِ فاصل بھی کوئی رکھ کہ ادھر جاؤں میں

کھولی نہ تھی کتاب کہ سب حرف مٹ گئے
اٹھی نہ تھی نگاہ کہ منظر سمٹ گیا

چاروں طرف بچھائے گا پانی کی چادریں
ایسا کہاں کا وہ جو فریبِ سراب دے

دیکھ آئے اس کو اور دیکھا نہیں
میری آنکھیں اب مرا حصّہ نہیں

ان اشعار میں نارسائی یا ناکامی یا خاموشی کا تجربہ محض ایک شخص کے حوالے سے بیان نہیں ہوا ہے۔ اس تجربے میں ایک طرح کا اسرار بھی شامل ہے جو شاعر کی ذات کا حصّہ ہے۔

یہ اسرار اس لیے پیدا ہوا ہے کہ شاعر بعض حوادث، بعض مظاہر سے واقف ہے لیکن وہ ان کے اسباب سے ناآشنا ہے اور ان کو محض حقیقت کی سطح پر قبول کرتا ہے۔ ان سے سوال و جواب نہیں کرتا۔ قطرہ قطرہ لٹ جانے کا خواب اپنا ذائقہ دیکھنے سے کس طرح مماثل ہے۔ اس قضیے کو حل کرنے کی اسے فرصت یا ضرورت نہیں۔ اس کو ہر سمت سے آوازیں آتی ہیں۔ لیکن وہ اس بات کی فکر نہیں کرتا کہ جس سمت جا رہا ہوں یا جس سمت جانا ہے وہاں پہنچ کر میں خود کو ظاہر کروں گا یا معدوم کروں گا۔ ممکن ہے یہ آوازیں محض جسم کی آوازیں ہوں اور ناک، کان، آنکھ، ہاتھ، پانو کی سطح پر خود کو ظاہر کرتی ہوں۔ ممکن ہے یہ ماورائی آوازیں ہوں جو حدِ فاصل کے بغیر بے معنی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں شاعر کی اپنی ذات خود ایک پُراسرار تجربہ بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم کمار نظر کے وہ اشعار بھی، جن میں بہ ظاہر کوئی شخص اپنی تمام تنومندا اور توانا کشش کے ساتھ جلوہ گر ہے، دوسری یا تیسری بار پڑھنے پر شخصیت سے زیادہ تصوریت کے حامل نظر آتے ہیں؎

اک شخص جس سے میرا تعارف نہیں مگر
گذرا ہے بار بار مجھے دیکھتا ہوا

میں بھی اس کے لیے اک حرف غلط ہوں شاید
خود ہی لکھتا ہے مجھے خود ہی مٹاتا ہے مجھے

رکھ دی ہے اس نے کھول کے خود جسم کی کتاب
سادہ ورق پہ لے کوئی منظر اتار دے

دوسرے اور تیسرے شعر میں حیرت انگیز داخلی مماثلت ہے، اگرچہ بظاہر دوسرا شعر مابعد الطبیعیاتی اور تیسرا شعر جسمانیاتی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں اشعار میں حرف، کتاب، ورق، لکھنا، مٹانا وغیرہ کے پیکروں کا مشترک ہونا معنی خیز ہے۔ جس سادہ ورق پر کوئی منظر اتارنے کی ترغیب ہے وہ بظاہر تو معشوق کا جسم ہے لیکن جس شخص کو منظر اتارنے کی ترغیب دی جا رہی ہے وہ خود حرف غلط کی طرح کسی اور کے ہاتھوں بنتا مٹتا رہتا ہے۔ اس طرح ظاہری جسم دراصل داخلی تصوّر کا عکس معلوم ہونے لگتا ہے؎

کتنے ہونٹوں کا لمس یاد رہے
ایک بھی نقش دیر پا نہ ملا

انیسویں صدی کے آخری دنوں میں آرتھر سائمنز Arthur Symons ایک نظم میں کہتا ہے:

جب میں نے تمھاری خاطر اس کو چوما
تو میرے لب تمھارے نام کی سسکی لے رہے تھے

آرتھر سائمنز اپنی نارسائی کو یوں بہلاتا ہے کہ اگرچہ میں نے کسی اور کا بوسہ لیا لیکن یاد تجھے ہی کر رہا تھا یا اپنی بے راہ روی اور بے وفائی کا جواز یوں ڈھونڈتا ہے کہ میں نے کسی اور لڑکی کو چوما لیکن تیری خاطر اور تیرا نام لے کر روتے روتے چوما۔ بہرصورت عشق میں اب وہ استقامت نہیں جو اس کا طرۂ امتیاز تھی۔ پریم کمار نظر جس زمانے میں سانس لے رہے ہیں وہ آرتھر سائمنز جیسی بھی ایمان داری کا متحمل نہیں ہو سکتا لیکن آرتھر سائمنز سے زیادہ مضبوط دل والا ضرور ہے۔ لہٰذا وہ دوسری لڑکی کو چومتے وقت اپنی مبینہ اصلی معشوقہ کو روتا نہیں بلکہ صاف محسوس کرتا ہے کہ اب کوئی نقش پایدار ہی نہیں تو شاعر کیا کرے ؎

ہم نے آواز نہ دی ہوگی اسے
اس نے بھی مڑکے نہ دیکھا ہوگا

دونوں تجربے موجود لیکن موہوم ہیں، کیوں کہ لوگ نہ جانے کیا سوچ کر (مجبوراً نہیں بلکہ سوچ کر) لوگوں کو بھول بھی جاتے ہیں ؎

وہ مجھے بھولنے والا تو نہ تھا
جانے کیا سوچ کے بھولا ہوگا

پریم کمار نظر سطحی جذباتیت سے اکثر دامن بچا لیتے ہیں، اس لیے ان کے یہاں ایک طرح کی کلاسیکی توانائی اور وقار نظر آتا ہے جو انھیں عناصر غزل گریوں میں نمایاں کر دیتا ہے۔ ان کے یہاں رومانی حزن کی ہلکی سی جھلک ضرور ہے، لیکن عشقیہ شاعری کی جو سمت انھوں نے نکالی ہے اس میں حزن سے زیادہ نیم تلخ مایوسی کارفرما ہے۔ تمام جدید شاعری اپنی شعریات یعنی زبان اور زندگی کی طرف رویے کی حد تک رومانی ہے۔ (رومانی سے مراد وہ رومانیت نہیں جس کا ڈنکا اردو کے نقادوں نے اختر شیرانی کے سہارے پیٹا ہے بلکہ وہ رومانیت جو ایک طرح

کا طرزِ حیات ہے اور جس کی اساس اس نظریے پر ہے کہ تخیّل سب سے بڑی حقیقت ہے، پریم کمار نظر کی جو شخصیت ان کی شاعری میں جھلکتی ہے وہ اسی رومانیت سے سرشار ہے جو ایک طرف بودلیئر کو جنم دیتی ہے اور دوسری طرف جیمس جوائس پیدا کرتی ہے، جس کا رشتہ غالب اور میر دونوں کے ساتھ مضبوط ہے کیوں کہ یہ سب لوگ آخری تجزیے میں گاٹ فریڈ بن Gottfried Benn کے اس قول کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہ "فن، ریاست یا تاریخ سے الگ مقام پر قائم ہوتا ہے اور اصلاً و اصولاً دنیا اسے کسی نہ کسی طرح جھٹلاتی اور دھتکارتی ہے"۔ اس معنی میں کہ فن کا یہ کام نہیں کہ دنیا کے تقاضے پورے کرے۔ بلکہ اس کا منصب یہ ہے کہ اپنے تقاضے پورے کرے۔ پریم کمار نظر اس نکتے سے بہ خوبی واقف ہیں۔ اسی لیے میں ان سے پر امید ہوں۔

(۱۹۷۸)

نئے انوکھے موڑ بدلنے والا میں

بانی کی شاعری تین ادوار میں تقسیم کی جا سکتی ہے۔ پہلا دور تو وہ ہے جب وہ اپنا محاورہ تلاش کر رہے تھے۔ اس وقت انھیں نئے کی جستجو تھی، لیکن نئے کی پہچان نہ تھی یا یوں کہیے کہ انھیں نئے تک پہنچنے کا راستہ صاف نظر نہ آتا تھا۔ پرانی غزل سے نامطمئن ان کے بعض معاصر جو اُن سے کچھ برس بڑے تھے۔ یا اُن سے کچھ سال پہلے سے شاعری کر رہے تھے۔ (ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا) ان کے بارے میں عام طور پر یہ خیال ہے کہ وہ میرؔ سے متاثر تھے۔ ان کے ساتھ کے کچھ اور لوگوں مثلاً احمد مشتاق اور سلیم احمد نے سوداؔ، انشاؔ اور یگانہؔ کے حوالے سے خود کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ان لوگوں سے عمر میں کچھ ہی بڑے شعرا میں عزیز حامد مدنی، غالبؔ کے دامن کش رہے تو مصطفیٰ زیدی نے جوشؔ کی نثری منطق پر تخیل کا رنگ پھیرنے کی ناکام کوشش کی۔ مجید امجد کی غزل پر حلقۂ ارباب ذوق کی نظم کا اثر جھلکتا ہے، لیکن متذکرہ بالا تمام شعرا میں مجید امجد نے غزل کی طرف سب سے کم توجہ دی۔ اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے علاوہ بانی کے کسی ہندستانی ہم عصر یا ہم عمر کے یہاں غزل کی دریافت کی کوشش نہیں ملتی۔ بانی کی شاعری کے اوائلی دنوں میں یگانہؔ کا نام پڑھے لکھے حلقوں میں مقبول ضرور تھا، لیکن غزل گویوں کی امامت جگر مراد آبادی کے ہاتھ میں تھی، اور ظاہر ہے کہ جگرؔ کی غزل کے توسل سے نئی غزل یا نئے رجحان تک پہنچنے کا راستہ ملنے کا کوئی سوال نہ تھا۔ چناں چہ ایک طرف تو حسن نعیم جیسے نوجوان جگرؔ کے اثر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے تھے تو دوسری طرف محبوب خزاں اپنے "مگر سچ کون بولے گا" والے مضمون میں نئے شاعروں کو اس بات پر لعنت ملامت کر رہے تھے کہ وہ فراقؔ یا نشورؔ واحدی کی طرح کا شعر کیوں نہیں کہتے۔ خود فراقؔ

کا یہ عالم تھا کہ پاکستان میں ان کی غیر معمولی قدر و منزلت کے باوجود (ایک طرف تو محمد حسن عسکری اور سلیم احمد، اور دوسری طرف ناصر کاظمی، یعنی پورا کراچی اور پورا لاہور فراقؔ صاحب کے ہاتھ میں تھا) ہندستان کے سنجیدہ شعرا فراقؔ صاحب سے مایوس ہو چلے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ جو باتیں وہ کہنا چاہتے ہیں ان کے لیے فراقؔ صاحب کے یہاں نمونے نہیں ملتے، اور نہ ایسے امکانات ملتے ہیں جو کہ ان نمونوں کو بنانے میں معاون ہوں۔ فراقؔ کے انتخابِ کلام پر خلیل الرحمٰن اعظمی کا دیباچہ (غالباً ۱۹۶۴) اس بات کو واضح کرتا ہے۔

بانی پیروِی میرؔ اور پیروِی انشاؔ سے اتنے ہی نامطمئن تھے جتنے پیروِی فراقؔ یا پیروِی جگرؔ یا تتبعِ یگانہؔ سے۔ ان کی سرشت میں ایک بے چین لاابالی پن تھا جو پس پردہ سنجیدہ اور پیچیدہ تھا۔ انسان کی عام زندگی اور خاص کر معاصر دنیا میں ناآسودگی، ناکامی اور نارسائی کا احساس انھیں بھی تھا، یہ احساس تو اس تمام نسل کا خاصّہ ہے جسے ہم جدید (یا اگر ہم اس سے ناراض ہیں تو جدیدیت زدہ) نسل کہتے ہیں، لیکن انھیں عشق کا بھی احساس تھا، اس ذاتی سطح پر نہیں جو ناصر کاظمی یا خلیل الرحمٰن اعظمی کا خاصّہ ہے اور اس نوجوان، رومانی، خوش گوار اور نیم محزوں سطح پر بھی نہیں جو ابنِ انشا نے دریافت کی تھی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ناصر کاظمی کا عشق ذاتی سطح پر ناکام رہ کر کئی آفاقی المیوں کا اشارہ بن جاتا ہے۔ ان المیوں کا حصار صرف سماجی دنیا یا کسی ایک ماحول کے گرد نہیں ہے۔ سلیم احمد نے عشق کے روایتی تجربے کو معاصر محاورہ میں بیان کرنے اور اس کے روایتی رومانی رنگ کو الٹنے کی کوشش کی۔ اس طرح ان کا عشق اوپر اوپر بچا بچا لیکن اندر اندر ذاتی اور روحانی (نہ کہ رومانی جیسا کہ ابنِ انشا کا عشق تھا) نظر آتا ہے۔ احمد مشتاق کسی کسی وقت شہری ماحول میں عشق کے زوال کی بات کرتے تھے اور کبھی کبھی اس ماحول کے باوجود عشق کو ایسا تجربہ بھی بنتا ہوا دیکھتے تھے جو پوری شخصیت کو پامال کر دیتا ہے، یا پھر بدل ڈالتا ہے (ملحوظ رہے کہ یہ باتیں اس وقت کی ہیں جب یہ سب شاعر جوان تھے۔ یعنی یہ آج سے پچیس تیس برس پہلے کی باتیں ہیں جس وقت سے لے کر اب تک بعض کے یہاں (مثلاً احمد مشتاق کے یہاں تغیر آیا ہے تو بعض اپنے ارتقا کے مقررہ منازل پورے کر کے ہم سے جدا ہو چکے ہیں، بلکہ افسوس یہ ہے کہ اکثریت جدا ہی ہونے والوں کی ہے: مصطفیٰ زیدی، ناصر کاظمی، مجید امجد، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابنِ انشا اور اب بانی خود) ان تمام شاعروں کے یہاں عشق کا مرکز و محور کوئی ایسی شخصیت نہیں جسے ہم گوشت پوست کی لڑکی کہہ سکیں۔ (جن لوگوں کے بارے میں مشہور

ہے کہ وہ میر سے متاثر ہوتے۔ یعنی ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی، ان کے پڑھنے والوں کو اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ اگر وہ واقعی میر کے اتنے اچھے شاگردان معنوی تھے تو ان کے کلام میں اس عورت کا ذکر کیوں نہیں جس کے "سونے سے بدن" پر کبرتی رنگ کا لباس کس قدر چسپاں ہو جاتا تھا اور جس کا "بدن تمام" اس کے جامے سے "اگلا پڑے" تھا۔ میر کے جن اشعار کا حوالہ میں نے یہاں دیا ہے وہ حسب ذیل ہیں:

اس کے سونے سے بدن پر کس قدر چسپاں ہے ہائے
جامہ کبرتی کسو کا جی جلاتا ہے بہت

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے بیچ

سلیم احمد کے یہاں عورت سے زیادہ اس بات کو ثابت کرنے کا ذکر ہے کہ وہ عورت سے واقف ہیں۔ اب پورے پورے دیوان کھنگالنے کے لیے آپ سے کیا کہوں "فنون" کے جدید غزل نمبر سے ایک ایک دو شعر ان لوگوں کے اٹھاتا ہوں۔ یہ شعر کم و بیش اسی زمانے میں کہے گئے ہیں جس کا میں ذکر کر رہا ہوں ؎

مصطفیٰ زیدی:

اک موج خون خلق تھی کس کی جبیں پہ تھی
اک طوق فرد جرم تھا کس کے گلے میں تھا

صہبائے تند و تیز کی حدت کو کیا خبر
شیشے سے پوچھیے جو مزہ ٹوٹنے میں تھا

اگر جوش صاحب کو مصطفیٰ زیدی بہت عزیز تھے تو کیا حیرت ہے؟ ان اشعار میں جوش صاحب ہی بول رہے ہیں۔

ابن انشا:

دیکھ ہمارے ماتھے پر یہ دشت طلب کی دھول میاں
ہم سے ہے ترا درد کا ناطہ دیکھ ہمیں مت بھول میاں

خار وخس وخاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے
اے گلِ خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے بیچ

ان اشعار کی شگفتگی میں کلام نہیں، لیکن ان میں متکلم اور جس سے بات کی جارہی ہے دونوں کی شخصیت پر چھائیں جیسی دھندلی ہے۔ فرق محسوس کرنا ہو تو اسی طرز کے یہ دو شعر میر کے دیکھیے ؎

چاہ کا دعوا سب کرتے ہیں مانیے کیوں کر بے آثار
اشک کی سرخی، زردی مُنہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(اشک کی سرخی اور منہ کی زردی "دشتِ طلب کی دھول" کے مقابلے میں کس قدر فوری اور Concrete ہے، شخصیت فوراً مجسّم ہو جاتی ہے)

پتّا پتّا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے
اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

(ابنِ انشا کا پہلا مصرع میر کے پہلے مصرعے کا ترجمہ ہے، لیکن ابنِ انشا کے یہاں "ایک تجھی کو خبر نہ ملے" غیر ضروری ہے اور میر اپنی بے برگی کا اظہار کرنے کے لیے اب بھی آمادہ ہیں۔ (ہمیں اور کسی کے سامنے رسوا کرنا ہو تو وہ بھی سہی، بدنام ہونے کا ڈر نہیں) اور "گل" کے ساتھ "بے برگی" کس قدر مناسب ہے)

ناصر کاظمی: ("فنون" کے جدید غزل نمبر میں کوئی غزل اس زمانے کی نہیں جو زیرِ بحث ہے اس لیے "برگِ نے" کے یہ دو شعر دیکھیے) ؎

آتشِ غم کے سیلِ رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں
پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

تجھ کو ہر پھول میں عریاں سوتے
چاندنی رات نے دیکھا ہوگا

پہلا شعر معمولی ہے (کیوں کہ اس میں لفاظی بہت ہے) دوسرا شعر لاجواب ہے، لیکن ان کو کہنے والا شخص میر کی طرح کا نہیں ہے کیوں کہ ناصر کاظمی اپنے معشوق کو صرف چاندنی کی آنکھ سے پھول میں عریاں سوتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اب میر کو سنیے۔

رات کو جس میں چین سے سوئیں سو تو اس کی جدائی میں — شمع نمط جلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات
راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہو کر ہے یہ عجب — دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

مزید تشریح کی ضرورت نہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ؎

وادیٔ غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے

وادیٔ غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں

لاجواب شعر ہے، لیکن میرؔ کی بنیادی صفت کہ ان کا معشوق اصلی اور وہ خود روزمرّہ کی دنیا میں رہنے بسنے والے عاشق ہیں - اس شعر میں نہیں ملتی - میرؔ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بیش تر تجربات کو فوری سطح پر برتتے ہیں - ان کے مرکزی کردار محض رسمیاتی Conventional نہیں بلکہ ڈرامائی ابعاد کے حامل ہیں - مندرجہ ذیل شعر دیکھیے ؎

اس دشت سے ہو میرؔ تر اکیوں کے گذارا

تازانو ترے گل ہے تری تابہ کمر آب

وادیٔ غم میں گُم ہونے یا نہ ہونے کی بات تو بعد کی ہے، "تازانو گل اور تاکمر آب" میں غرق شخص محض روایتی آوارہ گرد عاشق کی تمثیل نہیں بلکہ ایک جیتا جاگتا انسان ہے۔

سلیم احمد :

انتظام ایسا کہ گھٹتی ہی نہیں رونقِ بزم

ہم سے کہتے ہیں کہ وعدے پہ لگا رکھا ہے

بہت خوب شعر ہے، اسی قافیے میں تقریباً اتنا ہی خوب شعر اور بھی ہے ؎

حالِ دل کون سنائے اُسے فرصت کس کو

سب کو اس آنکھ نے باتوں میں لگا رکھا ہے

لیکن دونوں شعروں میں بات صرف بات ہی تک رہتی ہے - اپنی "غیر رومانی" اور مردانہ بے تکلفی کے باوجود (جو زبانِ حال سے یہ کہتی ہوئی معلوم ہوتی ہے کہ سلیم احمد عشق کے تجربے کو (deromanticize) کرنا چاہتے ہیں) یہ اشعار عشق کی بات اور اس کے تذکرے کو تو (deromanticize) کر دیتے ہیں، لیکن معشوق کے بدن کے ساتھ کھلنڈرا رویّہ اپنانے سے گریز کرتے ہیں۔

ان مثالوں اور ان پر اس قسم کے اظہارِ رائے سے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ یہ شعرا اہم نہیں ہیں، یا نئی غزل کی تعمیر میں ان کا کوئی حصہ نہیں - مصطفیٰ زیدی کے علاوہ ان سب شعرا نے، جن کا میں نے حوالہ دیا ہے یا صرف نام لکھے ہیں، نئی غزل کی تشکیل اور تربیت میں نمایاں حصہ

لیا ہے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ بانی جس نئے اظہار کی تلاش کر رہے تھے اس کو حاصل کرنے کے لیے ان کے نسبتاً زیادہ عمر والے ہم عصروں سے انھیں کوئی مدد نہ مل سکتی تھی۔ غالب کی پیروی پہلے ہی سے ہو رہی تھی، اب میر اور سودا اور انشا کی دریافت نو اور یگانہ کی مقبولیت کا بھی حال ان کے سامنے تھا۔ یہ سب نیا تھا لیکن ان کے لیے کافی نہ تھا اور عشق اور حسن سے جو چوکھ رشتہ وہ قائم کرنا چاہتے تھے اس کے لیے بھی انھیں نہ ناصر کاظمی سے مدد مل سکتی تھی، نہ ابن انشا سے، نہ خلیل الرحمٰن اعظمی یا سلیم احمد سے۔ ان کے یہاں حسن کا احساس جسمانی اور پیچیدہ تھا، مشہور مفہوم والا رومانی یا اینٹی رومانی نہ تھا۔ ہمارے یہاں حسن کے بارے میں "رومانی" احساس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کے جسمانی پہلوؤں کا تذکرہ بالکل نہ ہو، یا محض رسمی ہو، تاکہ معشوق عام انسانی سطح سے بلند نظر آئے۔ اگر اس کے جسمانی پہلوؤں کا ذکر ہو بھی تو اس قدر شدت سے ہو کہ معشوق کی جگہ دیوی دکھائی دے (جیسا کہ فراق کے یہاں ہے)۔ "غیر رومانی" احساس سے مراد یہ ہے کہ بہ قدر ہمت باتیں کھل کر کہی جائیں اور معشوق کو کم و بیش گوشت پوست والا انسان دکھایا جائے۔ یہ بھی ایک طرح کی رومانیت ہی ہے، لیکن رومانی اور غیر رومانی کے یہ دونوں تصور بڑی حد تک فرضی ہیں اور محمد حسن جیسے معصوم نقادوں نے ہی انھیں صحیح سمجھا ہے۔ بہر حال بانی کو ان دونوں تصورات سے سروکار نہ تھا اور معاصر دنیا میں خوبی، خوب صورتی اور زندگی کا حوصلہ دینے والی اقدار کی پامالی یا شکستگی کے جس احساس کا وہ اظہار کرنا چاہتے تھے اس کے لیے موجودہ نمونے کافی نہ تھے۔

معمولی درجے کا شاعر اس صورت حال، یا اپنی تخلیقی زندگی میں ایسے کرائسس سے دوچار ہو تو وہ یا تو بے لگام تجربے کے لالچ میں آ کر اپنے تخلیقی منصب کو کھو بیٹھتا ہے، یا پھر چند برسوں کی داخلی کش مکش کے بعد کوئی جانی پہچانی راہ اختیار کر کے صبر کر لیتا ہے۔ بانی نے ان دونوں انجاموں سے خود کو محفوظ رکھا۔ ان کی اس کام یابی میں دو عناصر کارگر ہوئے۔ ایک تو خود ان کا تخلیقی شعور، جو ہماری پوری شعری روایت سے آگاہ تھا اور جسے معلوم تھا کہ امکانات صرف اتنے نہیں ہیں جتنے کہ سامنے دکھائی دے رہے ہیں۔ دوسرا عنصر بلا شبہ ظفر اقبال کا اثر تھا۔ ظفر اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی شاعری کو، بلکہ بہت سے دوسرے شاعروں کو اور حتیٰ کہ پوری جدید شاعری کو گم راہ کیا۔ اگر یہ صحیح ہے تو یہ بہت بڑا اعزاز ہے۔ کیوں کہ ایک پوری شاعری کو گم راہ کرنے کا مطلب ہے شاعری کا پورا رخ بدل دینا۔ آپ کسی جگہ کھڑے ہوں اور اچانک اندھیرا کر کے آپ کو دو چار چکر دیے جائیں اور پھر اسی مقام پر لا کر

آپ کو اس طرح کھڑا کر دیا جائے کہ آپ کا رُخ بدل دیا ہو تو اغلب یہ ہے کہ آپ کو یہ معلوم ہی نہ ہوگا کہ آپ کا رُخ بدل دیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر تمام شاعری گم راہ ہو گئی تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ آپ وہی گم راہی اس کی راہ ٹھہری، گویا نئی راہ مل گئی۔ اتنا بڑا کارنامہ غالبؔ اور اقبالؔ سے بھی نہ ہوا تو ظفر اقبال سے کیا ہوگا؟ لیکن ظفر اقبال نے بانی کو فارسیت کا تخلیقی استعمال سکھایا۔ وہ سطحی، ٹھٹھرتی ہوئی رسمی فارسیت نہیں جو مصطفیٰ زیدی نے جوش سے سیکھی تھی۔ وہ دانش مندانہ فارسیت نہیں جو ملا صدرائے شیرازی کی نثر اور راشد کی نظم میں ہے (یعنی جس میں فارسیت سے intellectual instrument کا کام لیا گیا ہے۔ راشد اس میں بے نظیر ہیں۔ اور جو لوگ ان پر ناسخیت کا الزام رکھتے ہیں انھوں نے ناسخ کو پڑھا نہیں ہے) ظفر اقبال نے بانی کو عشق کی تمام پیچیدگیاں اور اس کے تمام مراحل ومنازل، جو روحانی ہم آہنگی سے لے کر دل کی دردمندی اور جسم کی تجدید اور جنسی تجربے میں روحانی بلندی سے لے کر نامردی کی ناکامی تک پھیلے ہوتے ہیں، یہ سب سکھائیں۔ ظفر اقبال نے بانی کو لفظوں کا احترام لیکن ان کی پرستش سے گریز کا فن سکھایا۔ الفاظ کے ساتھ ایک حاکمانہ برتاؤ، قواعد اور صرف ونحو کی جگہ جگہ شکستؔ وریخت، لیکن اس طرح کہ اس سے کوئی تخلیقی فائدہ حاصل ہو، اور یہ بھی ظاہر ہو جائے کہ "یہ غلطیاں" یا "بے اعتدالیاں" لاعلمی یا بے پروائی کی وجہ سے نہیں ہیں، یہ فن بھی بانی کو ظفر اقبال سے ملا۔

ان عناصر میں بانی نے اپنی شخصیت اور اپنی شاعرانہ بصیرت کے وہ عناصر شامل کیے، جو ظفر اقبال اور ان میں مشترک نہیں تھے۔ ہمارے یہاں غزل کا شاعر یا تو اپنے آپ پر روتا ہے یا ہنستا ہے (رونے والے شاعر زیادہ ہیں، ہنسنے والے کم) جو شاعر روتا ہے وہ سوچتا ہوا اور سنجیدہ بھی دکھائی دیتا ہے، اس لیے اس کی آؤ بھگت جلدی اور زیادہ ہوتی ہے۔ جو اپنے آپ پر ہنستا ہے لوگ اس سے خوف کھاتے ہیں۔ غالبؔ اور میرؔ صرف یہ دو غزل گو ایسے ہیں جو نہ ٹھیک سے ہنسنے والوں میں شامل ہو سکتے ہیں اور نہ ٹھیک سے رونے والوں میں۔ stereotype میں شامل ہونے سے انکاری ہونے کے باعث وہ ہمارے سب سے بڑے شاعر اور سب سے مشکل شاعر ہیں۔ ظفر اقبال بھی ہنسنے والوں کی stereotype میں شامل ہوتے ہوتے رہ گئے ہیں کیوں کہ ان کے یہاں ہنسی کے نیچے اور اکثر ہنسی کے ساتھ ساتھ سنجیدگی اور غصہ اور خوف بھی ہے بانی نے ظفر اقبال کی شخصیت کے ان پہلوؤں کو جو stereotype والے پہلو ہیں، بالکل قبول

نہ کیا۔ خود ان کا مزاج انھیں ہنسنے والوں سے الگ رکھتا ہے، لیکن وہ رونے والے stereotype میں بھی شامل نہیں ہوتے۔ بانی نے اپنے تمام احساس کو محزونی اور اہتزاز دونوں انتہاؤں سے الگ رکھ کر ظاہر کیا ہے۔ ان کے کم شعر ایسے ہیں جن کو طنز، خوش طبعی، غمگینی، محزونی، خوف، غصہ وغیرہ قسم کے موضوعاتی لیبل کے تحت رکھا جا سکے۔ ان کی شخصیت کی نمایاں صفت ایک طرح کی پُراسرار خواب ناکی ہے، ایسی خواب ناکی جس میں بعض وقت کئی منظر ایک ساتھ بنتے بگڑتے نظر آتے ہیں اور بعض وقت پورے ماحول میں ایک تناؤ، ایک بے چین توازن مستولی رہتا ہے یہی چیز ان کو ظفر اقبال سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔ اپنے اس واحد ہم عصر سے، جو ان کی سی تخلیقی مشکل سے گزر رہا تھا، انھوں نے اپنے تخلیقی سفر کے لیے استعارے طلب کیے؛ لیکن جو شخص اس سفر پر نکلا وہ بانی تھا، ظفر اقبال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گہری مشابہت کے باوجود دونوں الگ الگ شاعر نظر آتے ہیں۔

اہتزاز اور محزونی ان دونوں انتہاؤں سے خود کو الگ رکھ کر بانی نے اپنے شعر میں جس طرح کا توازن پیدا کیا اور جسے میں نے ایک بے چین تناؤ اور توازن سے تعبیر کیا ہے، اس کی پہچان یہ ہے کہ ان کے اس دور کے اکثر اشعار میں براہ راست سوال، یا سوالیہ انداز، یا سوالیہ لہجے سے کام لیا گیا ہے۔ سوال میں بے چینی اور تناؤ ہوتا ہے، جواب میں اس بے چینی اور تناؤ کا حل ہوتا ہے، لیکن شعر اگر صرف سوال اور جواب پر قائم ہو تو اس کے نتیجے میں جو توازن حاصل ہوتا ہے وہ میکانکی اور بڑی حد تک غیر تخلیقی ہوتا ہے، جیسا کہ چکبست اور اقبال کے ان اشعار میں ہے ؎

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب
موت کیا ہے انھیں اجزا کا پریشاں ہونا

میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیر اُمم کیا ہے
شمشیر و سناں اوّل طاؤس و رباب آخر

براہ راست سوال جواب کی میکانکیت اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے حل (resolution) کی مزید مثال دیکھنا ہو تو شیفتہ کے اس مشہور شعر کو ؎

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

یوں کر دیجیے ؎

اس شے کا نام دردِ محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہو سینے کے اندر لگی ہوئی

علم بیان کی اصطلاح میں اصل شعر انشائیہ ہے اور اس کی تحریف شدہ شکل خبریہ۔ علم بیان کے ماہرین اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھے کہ خبر کے مقابلے میں انشا لطیف تر ہے۔ سوال و جواب کی خوبی تب ہوتی ہے جب جواب براہ راست نہ ہو۔ جیسا کہ میر کے اس مشہور شعر میں ہے ؎

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

جب تک سوال باقی رہتا ہے تناؤ باقی رہتا ہے اور مسلسل تناؤ باقی رکھنا بھی بالآخر اپنے ہی کو ناکام بنانے کا مرادف ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ شعر کیسا ہی گہرا یا جذبہ کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو، سوال کا جواب اگر نہ ملے تو تخلیق کا تقاضا پورا نہیں ہوتا۔ بانی کے سوالیہ یا سوالیہ نشان والے اشعار چوں کہ استعارے پر قائم ہیں اس لیے سوال یا سوالیہ لہجے کا جواز اور جواب دونوں ان کے اندر ہی موجود ہیں۔ یعنی جو بات استعارے کے بغیر کہی جاتی اور محض خبریہ ہوتی، اب استعارے کی بنا پر اپنے جواب آپ تلاش اور حاصل کرتی ہے۔ سوال سے کئی طرح کے کام لیے جا سکتے ہیں اور یہ کام بیک وقت بھی ہو سکتے ہیں، یا الگ الگ موقعوں پر الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں۔

شاعر جب سوال پوچھتا ہے یا سوالیہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے تو اس کا مقصد کسی چیز کو معلوم کرنا نہیں ہوتا۔ (یوں بھی، شعر اس لیے نہیں کہا جاتا کہ اس سے کسی کی معلومات میں اضافہ ہونے کی توقع ہو) شعر میں سوالیہ انداز یا ایسے انداز جس میں سوالیہ عنصر شامل ہو، دراصل مشاہدے کو بیان کرنے، کسی چیز کی طرف توجہ دلانے، کسی ایسی بات کو کہنے جس کو براہ راست نہ کہہ سکیں، کسی پیچیدہ تاثر یا تجربے کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ بانی کسی stereotype میں شامل نہیں کیے جا سکتے، ان پر کسی قسم کا لیبل نہیں لگ سکتا اور نہ ان کے اکثر اشعار کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ غم، غصہ، خوشی، طنز وغیرہ کے اشعار ہیں۔ قدیم سنسکرت شعریات کی رو سے ہر شعر کسی نہ کسی جذبہ یا کیفیت کو بیدار کرتا ہے، یہاں تک تو ٹھیک ہے لیکن بہت سے شعر ایسے جذبات کو بیدار کرتے ہیں یا ایسا تاثر پیدا کرتے ہیں جس کو آپ سنسکرت نظریے کے تحت قائم کردہ "رس" کے کسی طبقے میں نہیں رکھ سکتے اور بعض شعر ایسے بھی ہوتے ہیں جو بہ یک وقت کئی جذبات کو متحرک کرنے

ہیں۔ ہمارے قدیم شعرا اسی لیے شعر میں "کیفیت" کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ یعنی شعر ایسا تاثر پیدا کرے جس کو ہم محسوس تو کریں لیکن classify نہ کر سکیں۔ دراصل یہ نظریہ بھی اسی اصول کا براہ راست نتیجہ ہے کہ شعر "معلوم کرنے" یعنی اشیا کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کا کام نہیں کرتا، یعنی شعر heuristic نہیں ہوتا۔ بانی کے سوالیہ استعاراتی اشعار بھی معلوم کرنے کے بجائے ظاہر کرنے کا عمل کرتے ہیں، لیکن ظاہر کرنے کا عمل بھی دراصل ہمارے اندر ہوتا ہے، شعر اس کے لیے محض نقطۂ آغاز کا کام کرتا ہے۔ بانی کے بہت کم شعر ایسے ہیں جن کا مفہوم ان کا لفظی ترجمہ کر کے بیان کیا جا سکے۔ ہر شعر میں بہت کچھ مقدر رہتا ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ شاعر نے جان بوجھ کر بات ادھوری چھوڑ دی ہے بلکہ اس وجہ سے کہ سوال کا استعاراتی انداز کئی طرح کے تاثرات کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً ان اشعار میں تجسس اور تاسف دونوں کی کارفرمائی ہے ؎

دکھا کے لمحۂ خالی کا عکس لاتغیر
یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فرار کرتے ہوئے

مری صدا نہ سہی ہاں مرا لہو نہ سہی
یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

نہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سراب
مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے

تیسرے شعر میں تحیر کا ہی رنگ جھلکتا ہے۔ اس ساری غزل میں "ہوا سا کچھ تو ہے" ردیف کے باعث سوال کا لہجہ قائم ہو گیا ہے اور "سا" اور "تو" جیسے بظاہر ننھے منے الفاظ نے کثرت تاثر کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ اسی طرح اس پوری غزل میں بھی ردیف کا استفہامی انداز تجسس، تاسف، تحیر، خوف، اطمینان، طرح طرح کے تاثرات کے لیے خود کار عمل کرتا ہے ؎

مجھ سے اک اک قدم پر بچھڑتا ہوا کون تھا
ساتھ میرے مجھے کیا خبر دوسرا کون تھا

مندرجہ ذیل اشعار میں استفہام کے باوجود قطعیت کا دھوکا ہوتا ہے، لیکن قطعیت استفہام کی وجہ سے نہیں ہے، کیوں کہ اگر سوالیہ انداز کی جگہ بیانیہ رکھ دیا جائے تو خبر ہی خبر رہ جائے۔

انشا کی پہچان یہ ہے کہ اس کے جواب میں "ہاں" یا "نہیں" قطعیت کے ساتھ نہ کہا جا سکے۔ مثلاً "کل بارش ہوگی" کے جواب میں آپ "ہاں" یا "نہیں" کہہ سکتے ہیں۔ یعنی اس پر جھوٹ یا سچ کا احتمال کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر آپ کہیں کہ "کاش بارش ہو" یا "بارش کا کیا ہے، ہوتی ہی رہتی ہے" تو اس پر جھوٹ یا سچ کا گمان نہیں ہو سکتا۔ اب یہ اشعار دیکھیے

عجیب روناسسکنا نواحِ جاں میں ہے
یہ اور کون مرے ساتھ امتحاں میں ہے
تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکاں میں ہے

بانی کی شاعری کے دورِ دوم میں "چند غزلوں کے سوا" "حرفِ معتبر" اور "حسابِ رنگ" کا پورا کلام شامل ہے۔ شروع کی غزلوں میں الفاظ پر قابو اتنا برجستہ نہیں ہے جتنا بعد میں نظر آتا ہے۔ نئے الفاظ، یا الفاظ کو نئے میل کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش میں خفیف سی لڑکھڑاہٹ ملتی ہے۔ چناں چہ "عکسِ لاتفسیر" "قربِ تہی لمس" "عکسِ پیکرِ صد لمس" "نظارۂ لاسمتیت" "تشریحِ زائل" جیسی تراکیب، جن میں ایک آنچ کی کسر ہے، یعنی جو زبان کے جوہر سے برآمد نہیں ہوئیں اور اپنے تمام وزن و وقار کے باوجود معنی کو پوری طرح ادا نہیں کرتیں، نظر آجاتی ہیں۔ لیکن یہ کیفیت بہت دیر تک نہیں رہتی۔ "حسابِ رنگ" میں ایک آدھ جگہ کے علاوہ کہیں محسوس نہیں ہوتا کہ زبان نے شاعر کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ شروع کی ہی غزلوں میں فعل کے حذف کی ایسی مثالیں ملتی ہیں، جو زبان پر پورے قابو کی دلیل ہیں ؎

ایک مدھم آنچ سی آواز سرگم سے الگ کچھ
رنگ اک دبتا ہوا سا پورے منظر میں اکیلا

دورِ دوم کی تمام اچھی غزلوں میں موضوعی تجربے کا اظہار بانی کی مخصوص انفرادیت بناتا ہے۔ اس غزل کے یہ دو شعر معروض سے بہت دور ہیں، اگرچہ ان کی بنیاد معروض ہی پر رکھی گئی ہے۔ اسی بنا پر ان کا موضوعی رنگ اجنبی یا نامانوس نہیں معلوم ہوتا ؎

بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ مٹا سا
ایک حرفِ معتبر لفظوں کے لشکر میں اکیلا
ہو بہو میری طرح چپ چاپ مجھ کو دیکھتا ہے
اک لرزتا خوب صورت عکس ساغر میں اکیلا

آخری شعر میں متکلم اپنے عکس کو معشوق کا عکس سمجھ لیتا ہے، وہ اسے اپنے عکس کی طرح پہچانتا بھی ہے اور اس سے انکار بھی کرتا ہے۔ معروض میں موضوع کے داخل ہوجانے سے جو تیسری سمت مشاہدے میں پیدا ہوجاتی ہے اس کی یہ مثالیں دیکھیے ؎

کٹے گا سر بھی اسی کا کہ یہ عجب کردار
کبھی الگ بھی ہے شامل بھی داستاں میں ہے

"یہ عجب کردار" متکلم بھی ہوسکتا ہے اور متکلم کی شاعرانہ شخصیت بھی، جو اسے کبھی زندہ کرتی ہے اور کبھی مردہ چھوڑ جاتی ہے۔ شعر کی پُراسرار فضا کافکا کے افسانوں کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ کردار داستان میں پورا شامل ہوجاتا تو شاید بچ نکلتا ؎

کسی کے لوٹنے کی جب صدا سنی تو کھلا
کہ میرے ساتھ کوئی اور بھی سفر میں تھا

اس شعر میں بھی اسرار کی کیفیت نمایاں ہے۔ بانی کی شاعری کو لیبل اور "مختصر طریقے سے بیان کیے ہوتے" عنوانات سے محفوظ رکھنے میں اسراری رنگ کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ اسرار نہ خوف پیدا کرتا ہے نہ سراسیمگی لاتا ہے۔ اس کا تاثر ایک خوش گوار استعجاب یا کسی غیر متوقع بصیرت سے حاصل ہونے والی خوشی کا تاثر ہے ؎

کون تھا میرے پرتولنے پر نظر جس کی تھی
جس نے سر پر مرے آسماں رکھ دیا کون تھا

بس ایک چیخ گری تھی پہاڑ سے یک لخت
عجب نظارہ تھا پھر دھند کے بکھرنے کا

اے صفِ ابر رواں تیرے بعد
اک گھنا سایہ شجر سے نکلا

سبز نیلی دھند میں ڈوبے پہاڑوں سے اترتی
کیا عجب منظر بہ منظر روشنی ہے داستانی

سیرِ شب لامکاں اور میں ⁂ ایک ہوئے رفتگاں اور میں
دونوں طرف جنگلوں کا سکوت ⁂ شور بہت درمیاں اور میں

"حرفِ معتبر" اور "حساب رنگ" دونوں میں استعارہ بے ساختہ در آتا ہے۔ کبھی کبھی پورا شعر

ایک پُراسرار استعارے کا رنگ اختیار کرلیتا ہے، تو کبھی ایک روزمرہ سا لفظ کسی نئی جگہ استعمال ہوکر معنی کی نئی جہت لاتا ہے۔ نظم میں اگر کئی بند ایک کے بعد ایک کھلتے ہیں تو ان کا تسلسل ہی قاری یا سامع، کو اس کیفیت سے دوچار کر دیتا ہے جس کو نارتھراپ فرائی نے "تسلسل کے ذریعہ پیدا ہونے والا اعتبار" persuasion of continuity کہا ہے۔ لیکن غزل کے واحد شعر میں استعارے کے ذریعے ہی یہ ممکن ہے کہ آیندہ یا گذشتہ باتوں کی خبر دی جائے لیکن شعر موجودہ حقیقت کے مشاہدے پر مبنی ہو ؎

عجب نظارا تھا بستی کے اس کنارے پر
سبھی بچھڑ گئے دریا سے پار اترتے ہوئے

نہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سراب
مگر یہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے

جو چاٹتا چلا جاتا ہے مجھ کو اے بانی
یہ آستین میں پلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اک خواب تھا کہ ٹوٹ گیا خوں کے حبس میں
اب تند دھڑکنوں کے بھنور چن رہا ہوں میں

اے گُل آوارگی تیری مہک تاروں سے کھیلے
اے ندی دائم رہے بہتا ترا بیدار پانی

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقامات گم شدہ کے ہیں

مٹھی بھر اون نہ تھی بھیڑوں پر
لقمہ بھر گوشت کبوتر میں نہ تھا

کہاں کی سیر ہفت افلاک اوپر دیکھ لیتے تھے
حسیں اجلی کپاسی برف بال و پر پہ رکھی تھی

اوپر میں نے اس عہد کے اہم غزل گو شعرا کے یہاں محبوب کے وجود کا تذکرہ کیا ہے اور کہا ہے کہ بانی کو محبوب کا ایسا وجود قبول کرنے میں تامّل تھا جو انسانی شخصیت نہ رکھتا ہو، محض رومانی یا محض جسمانی ہو۔ بانی کے یہاں جسم کے تذکرے میں ایک مہذّب بے باکی ہے جو ہمارے زمانے

میں کم شاعروں کے حصّے میں آئی ہے ۔ بے باکی جذبے کی ہے اور تہذیب استعارے کی ہے

عجیب تجربہ تھا بھیڑ سے گزرنے کا
اسے بہانہ ملا مجھ سے بات کرنے کا

اک گھنے سرشار حاصل کی فضا ہے اور دونوں
اب نہیں ہے درمیاں کوئی بھی منزل امتحانی

اوس سے پیاس کہاں بجھتی ہے
موسلا دھار برس میری جان

جسم اور اک نیم پوشیدہ ہوس آمادگی
آنکھ اور سیر لباس مختصر کرتی ہوئی

دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا
ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

مری نظر میں ہے محفوظ آج بھی باقی
بدن کسا ہوا ملبوس بے شکن اس کا

لباس اس کا علامت کی طرح تھا — بدن روشن عبارت کی طرح تھا
کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھولوں — ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی

"حرف معتبر" میں شدّتِ تاثر کی کمی ہے، کیوں کہ شے کو بھرپور گرفت میں لینے کا ہنر بانی نے اس وقت تک نہ سیکھا تھا ۔ ان کے انداز میں ایک طرح کا strain تھا، جیسا کہ بعض گانے والوں میں ہوتا ہے کہ وہ گاتے تو بہت اچھا ہیں لیکن آواز کا ہر زیر و بم کوشش کے بعد ادا ہوتا ہے ۔ "کلاسیکی" اسکول کے لوگ اسی لیے شاعروں سے تقاضا کرتے تھے کہ وہ اپنی بات میں "روانی" پیدا کریں ۔ بعد کے لوگوں نے اسی روانی کو "آسانی" کا نام دے دیا ۔ حالاں کہ روانی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب شاعر نے تجربے کو الفاظ کی گرفت سے نکل بھاگنے سے روکنا سیکھ لیا ہو ۔ "حساب رنگ" میں غزلوں پر غزلیں مشکل زمینوں یا نامانوس بحروں میں ہیں، لیکن ان میں "استادی" کی جگہ الفاظ کا وہ خلّاقانہ استعمال ملتا ہے جو خود بہ خود استعارہ یا پیکر دریافت کر لیتا ہے، تو اعد اور صرف و نحو منہ تکتی رہ جاتی ہیں اور تخیل موجزن ہو جاتا ہے ۔

پیہم موج امکانی میں | اگلا پانو نئے پانی میں
یاد تری جیسے کہ سرِ شام | دھند اتر جائے پانی میں
وہ کیا بدن بھر خفا تھا مجھ سے | کہ آنکھ بھی چپ گمان بھر تھی
ولولہ مصرعِ اوّل میں نہ تھا | حرکت مصرعِ ثانی میں نہ تھی
جی سلگنے کا دھواں خط میں تھا | روشنی حرف زبانی میں نہ تھی
شاہ کردار تھا غائب یعنی | ذکرِ دلِ شوق کے دفتر میں تھا
بساطِ رنگ تھی مٹھی میں اس کی | قدم اس کا بشارت کی طرح تھا

اس طرح کے کتنے ہی اشعار ہیں (اور یہ اتفاق نہیں ہے کہ مندرجہ بالا سب شعر چھوٹی بحر کے ہیں)، جن میں لسانی بے باکی استعارے کے بغیر آتی تو محض خوش طبعی، یا بہت سے بہت ایک خوش گوار تجربے کا حکم رکھتی۔ آزادی کو برتنا ایک فن ہے، قدیم "کلاسیکی" ("کلاسیکی" کو میں نے ہر جگہ واوین میں رکھا ہے، کیوں کہ اس میں میری مراد وہ نظریۂ ادب ہے جسے لوگ "رومانی" کی ضد سمجھتے ہیں) نقادوں کا تو خیال تھا کہ آزادی کا وجود قانون کے باہر ہے۔ چنانچہ گوئٹے نے اپنے ایک سانیٹ میں اس تصور کو بڑی قوت اور وضاحت سے ادا کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

جو لوگ بڑے فائدوں کے متلاشی ہوتے ہیں وہ آسان فائدوں
کو ترک کر دیتے ہیں۔
جب تک پابندیاں نہ ہوں کوئی شخص استادی کا درجہ حاصل
نہیں کر سکتا۔
اور محض قانون ہی ہمیں آزادیاں عطا کر سکتا ہے۔

گوئٹے کی مراد یہ تھی کہ بنے بنائے ضابطوں کو توڑنا آسان ہے اور ان ضابطوں کی حد میں رہ کر ہی بڑے فائدے، یعنی بڑے کارنامے حاصل ہو سکتے ہیں۔ اگر پابندیاں نہ ہوں تو اناڑی اور استاد کا فرق مٹ جائے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اناڑی پن سے قاعدوں کو توڑنا اور چیز ہے اور انھیں اس طرح توڑنا کہ نئے قاعدے بن جائیں، یا کم سے کم اتنا ہو جائے کہ توڑنے والا اپنے قانون خود بنا لے، اور چیز۔ دوسرے دور کے ختم ہوتے ہوتے باقی کی قاعدہ شکنی اس صناعی کے درجے کو پہنچ گئی تھی جہاں قاعدے ادھورے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ زندگی کا شعور بھی اسی اعتبار سے بظاہر منتشر اور بے ربط لیکن باطن ہمہ جہت ہو گیا تھا۔ ان غزلوں میں موجود

حقیقت کو موہوم کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے، یعنی ان کی واقعیت، واہمے کی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ اس طرح زبان کا بے باک استعمال اور دنیا کے تجربے کا احساس، دونوں ہم آہنگ ہو گئے ہیں ؎

کیا دود منظری سا دکھائی دیا کہ پھر
غوشِ آسکانہ لمحۂ خندہ حواس بھی
فضا صیقل سماعت کی طرح تھی
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا
اس طرح نارسائی بھی کب تھی یہ کیا امتحاں ہے
گاہ بنجرِ صدا، گاہ پامال چپ درمیاں ہے
دیکھ اک بوند خوں کے بکھرنے کا نایاب منظر
رُت بدلتی ہے گلنار ہوتا ہوا آسماں ہے
مسمار آنکھ اور خس ڈھیر منظر
غارت طبق طاق ودر ایک لمحہ
وہی دردِ مسلسل وہی صرفِ دعا میں
بسر ہوتی ہوئی شب بسر ہوتا ہوا میں
بگولے اس کے سر پہ چیختے تھے
مگر وہ آدمی چپ ذات کا تھا

زبان کے استعمال میں تنوع کے ساتھ ساتھ بانی کے یہاں بحروں کا تنوع بھی بڑھتا گیا۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئی بحروں کا تناسب "حساب رنگ" میں جتنا اونچا ہے، اُردو کے کم ہی مجموعوں میں ہوگا۔ نامانوس بحروں سے یہ شغف بانی کے مزاج کا ایک تخلیقی پہلو ہے، کیوں کہ غزل میں نیا لہجہ حاصل کرنے کی سعی میں بانی نے محض اتفاق یا وجدان پر بھروسا نہیں کیا بلکہ نئی ہیئت کو خارجی سطح پر ظاہر کرنے کے لیے انھوں نے ان وسائل کو بھی استعمال کیا جو شعر کے آہنگ میں فوری تنوّع لا سکتے ہیں۔ غزل کی زبان اور اس کے مزاج میں تبدیلی لانے کی مہم اکثر بحر کی سطح پر بھی طے ہوتی ہے، کیوں کہ ہر بحر میں ہر لفظ نہیں موزوں ہو سکتا۔ اس لیے بحروں کا تنوّع، الفاظ کے تنوّع اور اس طرح مضمون کے تنوّع کو راہ دیتا ہے۔ اقبال کا کلام اس کی بیّن مثال ہے۔

بانی کی شاعری کا تیسرا دور "حسابِ رنگ" کے بعد کا ہے۔ افسوس کہ انھیں یہ دور بہت مختصر ملا۔ موت نے مہلت نہ دی کہ وہ اپنے تمام امکانات کا اظہار کر سکتے۔ لیکن "حسابِ رنگ" کے بعد کا کلام بھی، اگرچہ بہت کم ہے لیکن نئی نئی منزلوں کا پتا دیتا ہے۔ آخری زمانے کی سب سے نمایاں تبدیلی اسلوب کی نہیں، بلکہ جہت کی ہے۔ اب تک کی غزلوں میں شاعر اور دنیا ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے تھے۔ شاعر کا سفر اپنی ذات کے اندر تھا تو دنیا کے حوالے سے تھا۔ آخری غزلوں میں شاعر کسی اور ہستی کے حوالے سے، بلکہ اکثر تو براہ راست کسی اور ہستی سے گفتگو کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسانی کے لیے اس ہستی کو خدا بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن وہ خدا جو زندگی سے زیادہ موت کا خدا ہے۔ زندگی اور موت کی اس ثنویت کو ہمارے شاعروں، خاص کر نئے زمانے کے شاعروں نے اکثر محسوس کیا ہے۔ اس احساس کی کئی شکلیں یا کئی منزلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی اور موت ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ زندگی کی توثیق کرنے کی سعی ہے، لیکن موت کا تجربہ توثیق کی سعی کو ناکام بنا دیتا ہے، بلکہ شروع ہی ہونے نہیں دیتا۔ ایک منزل یہ بھی ہے کہ زندگی اور موت ایک ہی منظر ہوں، یعنی ایک حقیقت کے دو پہلو نہ ہوں بلکہ دونوں میں اس طرح کا ادغام ہو جس طرح پانی میں رنگ کا ہوتا ہے۔ لہٰذا جو چیز ایک وقت میں موت دکھائی دے، وہی دوسرے وقت میں زندگی دکھائی دے۔ بانی کے آخری دور کے کلام میں موت کے تجربے کی یہ سب پیچیدگی موجود ہے۔ زبان کی تخلیقی شدت میں تین عناصر کارفرما ہیں: استعارہ، اس کی پشت پناہی کرنے کے لیے پیکر اور قواعد سے ایک بانکی بے نیازی جو بسا اوقات بالکل نئے روزمرہ کی تخلیق میں مصروف نظر آتی ہے۔ ذیل کی غزل میں یہ سب چیزیں بہ یک وقت کارفرما ہیں ؎

شفق شجر موسموں کے زیور نئے نئے سے

دعاؤں کی اوس چھنتے منظر نئے نئے سے

پہلے مصرع میں "شفق شجر" موسم جو نئے نئے سے زیور پہنے ہوتے ہیں، بظاہر زندگی کی علامت ہیں۔ لیکن شفق، چاہے وہ صبح کی ہو چاہے شام کی، رات کی یا دن کی موت کا بھی اشارہ ہے۔ موسموں کے زیور نئے نئے سے ہیں، یعنی پرانے ہیں، لیکن نئے لگ رہے ہیں۔ "شفق" اور "شجر" کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں، یعنی شفق، شجر اور موسم، ان تینوں کے زیور نئے نئے سے ہیں۔ "شفق شجر" کو ایک ترکیب فرض کریں تو ایک صورت یہ بنتی ہے کہ موسم اپنی سرخی

اور شادابی میں شفق کے شجر کی طرح ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ "شفق"، کی صفت "شجر" فرض کی جائے، یعنی نہ صرف یہ کہ "شجر" مثالِ شفق پھول رہے ہیں (شفق پھولنا محاورہ ہے) بلکہ یہ بھی کہ "شفق"، مثالِ شجر بلند و بالا اور توانا ہے۔ لیکن یہ سارا منظرنامہ دوسرے مصرع میں ایک اور جہت کی طرف لے جاتا ہے، کیوں کہ نئے نئے زیوروں کے باوجود "دعاؤں کی اوس" بھی منظروں پر ہے۔ "اوس" اگر شادابی کا استعارہ ہے تو موت کی ٹھنڈک کا بھی۔ (امیدوں پر اوس پڑ جانا بھی محاورہ ہے) منظروں کو دعا کی اوس چنتے ہوئے دیکھنا اگر ایک طرف اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ دل جنھیں دعا کرنے کی بھی تاب نہ تھی، اب کم سے کم دعا کرنے لگے ہیں (خاموشی سے اظہار کی طرف گذران) تو دوسری طرف اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ عمل کی دھوپ کے بجائے دعا کی ٹھنڈک ہی ہاتھ لگی ہے۔ ذومعنی اشاروں کے باعث شعر میں بے مثال خوب صورتی پیدا ہو گئی ہے۔ اس پوری غزل کی تفہیم کی کوشش ایک طرح کی زیادتی ہی ہوگی، کیوں کہ اس غزل کا بیش تر عمل ایسے احساسات کی سطح پر ہے جو آسانی سے تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے۔ لیکن اس کا آخری شعر نقل کیے بغیر چارہ بھی نہیں ؎

خنک ہوا شام کی کہانی نئی نئی سی

پرانے غم پھر محبتوں بھر نئے نئے سے

"محبتوں بھر غم میں "محبتوں"، کو ظرف یا صلاحیت فرض کیا گیا ہے، یعنی غیر مرئی کو مرئی بنایا گیا ہے۔ اس لسانی عمل کی مثال ہمارے محاوروں اور روزمرّہ میں موجود ہے ("مقدور بھر" "خیال بھر" "ضرورت بھر" وغیرہ) لیکن روزمرّہ بےلچک ہوتا ہے۔ ماہرین لسانیات و قواعد کہہ سکتے ہیں کہ روزمرّہ میں تبدیلی یا اضافہ مناسب نہیں، اور یہ بات درست بھی ہے۔ لیکن تخلیقی فن کار کو اس کے سوا چارہ بھی نہیں کہ اظہار میں وسعت لانے کے لیے روزمرّہ اور محاورہ میں وسعت لانے کی کوشش کرے۔ یہ کوشش اس وقت کامیاب ہو سکتی ہے، جب وسعت کے انھیں امکانات کو دریافت کیا جائے اور بروئے کار لایا جائے جو زبان کے جوہر میں پیوست ہوں۔ بہت سے غیر ملکی لوگوں کی زبان میں غیر شعوری طور پر ایسے فقرے اور تراکیب در آتے ہیں جو ان کی مادری زبان سے مناسبت رکھتے ہیں لیکن ہماری زبان میں وہ اجنبی، بلکہ غلط معلوم ہوتے ہیں، لیکن غلطی کہاں ہے، اس کی نشان دہی مشکل ہوتی ہے۔ تخلیقی فن کار سے اس قسم کے مسامحے سرزد نہیں ہوتے۔ ایک غیر ملکی طالب علم نے اپنی کتاب مجھے بھیجی اور سرنامے پر

یہ لکھا: "فاروقی صاحب کے نام، جس نے میری بڑی مدد کی ہے"۔ اس فقرے میں "جس" کی غلطی تو نمایاں ہے، اگرچہ انگریزی محاورہ اسی "غلطی" کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن "بڑی مدد کی ہے" میں کوئی غلطی نہیں۔ پھر بھی یہ اُردو میں "صحیح" نہیں معلوم ہوتا۔ تخلیقی فن کار کے تصرفات بڑی حد تک صحیح ہوتے ہیں اور آیندہ کا روزمرہ بن جاتے ہیں۔ بانی اپنی ایک گذشتہ غزل میں (جو "حساب رنگ" میں شامل ہے) "بھر" کا ایسا ہی استعمال کر چکے تھے (گمان بھر بھی، اڑان بھر بھی، وغیرہ) لیکن اس غزل میں "بھر" ہر جگہ اتنا برجستہ نہیں، جتنا "محبتوں بھر" پرانے غموں میں ہے۔ آیندہ غزلیں بھی "بھر" اور اس قبیل کے دوسرے روزمرّوں کے کامیاب تصرّفات سے آراستہ ہیں ؎

جانے کس کا کیا چھپا ہے اس دُھویں کی صف کے پار
ایک لمحے کا افق امّید بھر میرا بھی ہے

اس شعر میں "افق" کے استعارے کے لیے "ایک لمحے" کا استعمال کرنے سے زبان میں ایک نئی کیفیت کے علاوہ استعارے کی ایک بنیادی خوبی آگئی ہے کہ استعارہ مکان کے لیے زمان اور زمان کے لیے مکان، یا مرئی کے لیے غیر مرئی اور غیر مرئی کے لیے مرئی تقابلات دریافت کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے ؎

اے پیہم پرواز پرندے دم لے لے
نہیں اُترنا آنگن میں تو چھت پر آ

یہاں "پیہم پرواز" کو صفت کے طور پر استعمال کر کے پرندے کی زمانی اور مکانی دونوں حیثیتیں واضح کر دی ہیں۔

بانی کی وہ غزلیں جن میں "تیرا" "میرا" "تیری" "والا میں" ردیفیں برتی گئی ہیں، موت اور حیات، زمان و مکان، خدا بطور زندگی اور خدا بطور موت کی باہم پیوست ثنویتوں کا مسلسل استعارہ ہیں۔ ان تمام غزلوں میں متکلم خود کو ان حقیقتوں کے سامنے دریافت کرتا ہے اور گم بھی کرتا ہے جو کسی مبہم مراقبے کے ذریعہ اس کے ذہن پر منکشف ہوتی ہیں ؎

جنگل میں گم فصل مری
ندی میں گم پتھّر میرا

کبھی کبھی سب کچھ غائب
نام کرِ گم اکثر میرا
تنہا دیکھنے والا میں
ایک ادائے دِگر تیری
شفق تحریر اس کی
ہوا اظہار اس کا
باہر بھیتر فصل اگانے والا تو
ترے خزانے سدا لٹانے والا میں
چھتوں پر بارش دور پہاڑی ہلکی دھوپ
بھیگنے والا پنکھ سکھانے والا میں
دائم ابدی وقت گزرنے والا تو
منظر سایہ دیکھ ٹھہرنے والا میں
لہر تھی کیسی مجھے بھنور میں لے آئی
ندی کنارے ہاتھ بھگونے والا میں
کیا دن بیتا سب کچھ آنکھ میں پھرتا ہے
جاگ رہا ہوں مزے میں سونے والا میں
جو کچھ ہے اس پار وہی اس پار بھی ہے
نادؔ اب اپنی آپ ڈبونے والا میں

ان غزلوں کی نمایاں صفات میں ایک یہ بھی ہے کہ متکلم کی شخصیت بظاہر بدلتی رہتی ہے لیکن دراصل ایک ہی ہے۔ اس کی پہچان ہمیشہ اس بات میں ہے کہ وہ دونوں دنیاؤں میں سفر کرتا ہے لیکن کوئی دنیا اس کی اپنی نہیں ہے۔ وہ کبھی دور، کبھی نزدیک، لیکن ہمیشہ "باہر کا آدمی" نظر آتا ہے۔ "والا میں" کی ردیف میں غزلوں کا سلسلہ جس شعر سے شروع ہوتا ہے وہ اس کی پہچان کا شعر ہے اور وہ یہ مطلع ہے ؎

ہری سنہری خاک اڑانے والا میں
شفق شجر تصویر بنانے والا میں

یعنی وہ آوارہ بھی ہے، رنگین خاک کی ہولی کھیلتا ہے۔ (یعنی اپنی زندگی کو ضائع کرتا ہے) اور شفق شجر (جس کی تشریح اوپر گذر چکی ہے) تصویریں بھی بناتا ہے، یا شاید وہ خود ہی شفق شجر ہے اور اپنی ذات کا اظہار شفق شجر سی تصویر کے ذریعہ کرتا ہے۔ پرانی غزلوں میں شاعر کی شخصیت کے تمام رخ متعین تھے، آخری غزلوں میں سرحدیں دھندلی نظر آتی ہیں، محسوس ہوتا ہے کہ طبیعی تجربات کو پیچھے چھوڑ کر اب شاعر مابعد الطبیعیاتی تجربات سے گذر رہا ہے ؎

شامل ہوں قافلے میں مگر سر میں دھند ہے
شاید ہے کوئی راہ جدا بھی مرے لیے

کہاں تلاش کروں اب افق کہانی کا
نظر کے سامنے منظر ہے بے کرانی کا

اس مطلع کے آگے بیدؔل کی دنیا آباد ہے، بانی اگر زندہ رہتے تو اس دنیا کی تسخیر بھی انھیں کی تقدیر ہوتی ؎

ہر طرف نظر کردیم ہم بہ خود سفر کردیم
اے محیطِ حیرانی ایں چہ بے کرانی ہاست

(۱۹۸۴)

اشاریہ

آتش، خواجہ حیدر علی ۱۵، ۶۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۵،
۱۷۶، ۱۷۸
آشمتو، اینا ۱۸۵
آڈن، ڈبلیو۔ ایچ ۱۰۹-۱۱۰
آرزو لکھنوی ۷۰
آرنلڈ، سرٹامس ۹۴
آزاد، جگن ناتھ ۵۱، ۵۴
آزاد، محمد حسین آزاد ۱۱۷، ۱۶۱
آسی غازی پوری، شاہ ۱۳۸
آفاق بنارسی ۵۰
آل احمد سرور ۵۲، ۵۴، ۵۹، ۶۰، ۱۰۴
آنگ، والٹر ۱۶
ابر احسنی گنوری ۹۹، ۱۰۷
ابراہیمؑ، پیغمبر ۲۹
ابن انشا ۱۱۰، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸
ابن خلدون ۱۵
ابوالقاسم حصری ۱۶۴
ابولہب ۴۳
ابومحمد سحر ۸۳
اثر لکھنوی، جعفر علی خاں ۶۳
احتشام حسین، پروفیسر سید ۵۷، ۵۸، ۵۹،
۶۸، ۶۹
احسن مارہروی ۱۰۰
احمد علی ۵۷
احمد مشتاق ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۴
احمد ندیم قاسمی ۵۷
اختر الایمان ۱۷۷
اختر حسن ۱۱۸، ۱۱۹
اختر حسین رائے پوری ۵۷، ۱۱۸، ۱۱۹
اختر شیرانی ۱۹۱
ادیب اے۔ آبادی ۵۳
ارسطو ۱۱، ۱۵
اریب، سلیمان ۱۲۶-۱۳۴
اسٹائن، والٹر ۱۲۶-۱۲۷، ۱۳۱
اسٹائنر، جارج ۱۴، ۱۵، ۱۶
اسلوب احمد انصاری، پروفیسر ۶۰، ۶۵
اصغر گونڈوی ۷۰
اقبال، علامہ ڈاکٹر محمد ۹-۳۵، ۳۶-۴۸،
۴۹-۶۶، ۶۹، ۸۰، ۸۸، ۹۳، ۹۴،
۹۵، ۱۱۱، ۱۱۷، ۱۲۷، ۱۴۴، ۱۶۱،
۱۶۲، ۱۷۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۸
ایلیٹ، ٹی۔ ایس ۶۸-۶۹، ۹۲، ۱۱۸،

۱۶۴، ۱۶۹
امداد امام اثر ۱۶۹، ۱۸۳
امیر مینائی ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۴۱
انشاء، میر انشا اللہ خاں ۷۱، ۷۸، ۱۹۳، ۱۹۸
انور سدید ۵۶، ۵۷
انیس، میر ببر علی ۱۱، ۱۷، ۱۹، ۵۱، ۵۲، ۶۸، ۷۵-۷۶، ۷۷-۸۰، ۸۲، ۸۸، ۹۰-۹۹، ۱۴۱
اڈَربلخ، ایرک ۱۷۲-۱۷۳
ایوب مرزا، ڈاکٹر ۵۶
ایوتوشنکو، ایوگنی ۱۲۳

بارت، رولاں ۱۸۶
باطن، قطب الدین ۶۸
باقی ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۳-۲۱۳
بایزید بسطامی، شیخ ۳۳
برگساں، آنری ۶۰
بروکس، کلی اینتھ ۱۹، ۱۵۷
بلراج کومل ۸۵
بلوم، ہیرلڈ ۹۲، ۹۳
بلیک، ولیم ۱۴۷
بن، گاٹ فریڈ ۸۹، ۱۶۴، ۱۹۲
بودلیئر، شارل ۱۰، ۲۶، ۹۹، ۱۲۴، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۵۱، ۱۵۳-۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۸۵، ۱۹۲
بورا، سی۔ ایم ۱۱۰، ۱۱۴
بورہس، جورج لوئی ۱۶۴
بہار، ٹیک چند (صاحب بہار عجم) ۸۹
بیان، خواجہ احسن اللہ ۱۲۲
بیبٹ، اروِنگ ۹۲
بیدل، مرزا عبدالقادر ۱۰، ۱۶، ۴۹، ۷۴، ۱۵۷، ۲۱۳

پاپر، کارل ۱۱، ۱۲۳-۱۲۴
پریم کمار نظر ۱۸۴-۱۹۲
پلاتھ، سلویا ۱۶۹

تاجور نجیب آبادی ۵۱
تبریزی، ڈاکٹر جلال الدین ۵۷
تسلیم، منشی امیر اللہ ۵۰، ۵۱

جابر علی سید، ۶۴
جامی، مولانا نورالدین عبدالرحمٰن ۷۲
جانسن، ڈاکٹر سیموئل ۳۴
جان صاحب ۷۱
جاں نثار اختر ۱۱۷-۱۲۵
جرأت، یحییٰ ماں ۱۷۶
جگر مرادآبادی ۱۵، ۷۰، ۱۹۳، ۱۹۴
جلیل مانک پوری ۵۱

جنید بغدادی، شیخ ۳۲
جواہر لال نہرو ۵۹
جوائس، جیمس ۱۹۲
جوش ملیح آبادی ۲۷، ۲۹، ۶۸، ۷۰، ۷۵، ۸۰، ۹۱، ۹۲، ۹۴-۹۵، ۹۶، ۱۱۱، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۰۹
جوہر، مولانا محمد علی ۱۰۸، ۱۱۶

چاسر، جیفری ۱۶
چراغ حسن حسرت ۵۳
چشتی، یوسف سلیم ۲۰، ۲۱، ۲۴
چکبست، برج نرائن ۱۱، ۹۶، ۲۰۰

حاتم دہلوی، شاہ ۶۷
حافظ شیرازی، خواجہ ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۴
حالی، مولانا الطاف حسین ۹۳، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۷۹، ۱۸۳
حامدی کاشمیری ۶۶
حسرت موہانی ۷۰، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۶، ۱۷۹، ۱۸۳
حسن نعیم ۱۹۳
حسینؓ، امام ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۱۱۵
حفیظ جالندھری ۵۲

خاکسار دہلوی ۱۰۰، ۱۰۱
خلیق، میر مستحسن ۹۰
خلیل الرحمن اعظمی ۵۸، ۱۷۷، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸

داغ، نواب مرزا خاں ۵۱، ۵۳، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۶۱
دبیر، مرزا سلامت علی ۱۱
درد، سید خواجہ میر ۱۵۱، ۶۸، ۶۹، ۸۸، ۱۴۸، ۱۷۵
دستہ لف سکی، فیودور ۱۲۰
دیکارت، رنے ۱۶۳

ڈکنس، چارلس ۱۳۰
ڈن، جان ۱۳۹، ۱۴۱

ذکیہ احمد ۵۳
ذوق، شیخ محمد ابراہیم ۹۵، ۱۱۷، ۱۳۹، ۱۴۰

راشد، ن۔م ۵۱، ۷۰، ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۷۷، ۱۹۹
رچرڈس، آئی۔اے ۱۱، ۱۲، ۱۶
رسل، برٹرنڈ ۱۲۰
رسل، والف ۴۶

رشک، علی اوسط ۱۰۴، ۱۰۵
رشید حسن خاں ۵۰، ۱۰۰
رضی الدین صدیقی ۵۳
رنگین، سعادت یار خاں ۷۱
رومی، مولانا جلال الدین ۵۰، ۵۳، ۶۴، ۱۱۲، ۱۴۱
رینالڈس، جوشوا ۱۷۱
رین سم، جان کرو ۱۴۷

ساحر لدھیانوی ۱۱۸
سارتر، ژاں پال ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۶۲، ۱۶۳
سائمنز، آرتھر ۱۹۱
سبط حسن، سید ۵۷
سراج لکھنوی ۵۲
سردار جعفری ۱۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۷۰، ۹۱، ۹۶، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۶۳
سرشار، پنڈت رتن ناتھ ۱۳۰
سعدی شیرازی، شیخ ۵۰
سلیم، سلطان ۳۳
سلیم احمد ۶۹، ۱۷۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸
سلیم اختر ۵۳
سلیمان ندوی، علامہ سید ۵۴
سنجر، سلطان ۳۳
سودا، مرزا محمد رفیع ۸۸، ۹۰، ۹۵، ۱۲۴، ۱۳۷، ۱۷۸، ۱۹۳، ۱۹۸
سید احمد دہلوی، مولوی (صاحب فرہنگ آصفیہ) ۵۰
سید عبداللہ، ڈاکٹر ۵۳
سیماب اکبرآبادی ۳۹، ۹۹-۱۰۷

شا، جارج برنارڈ ۱۳۱
شاد عارفی ۸۵
شبلی نعمانی، علامہ ۹۳
شرر، عبدالحلیم ۱۳۰
شمل، این میری ۵۷
شوق نیموی ۵۱
شوکت حسین ۵۴
شہریار ۱۷۵-۱۸۳
شہیر مچھلی شہری ۱۰۵، ۱۰۶
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں ۲۰۰، ۲۰۱
شیکسپیر، ولیم ۵۳، ۶۴، ۶۸، ۱۳۹

صائب تبریزی ۵۰، ۷۳
صفدر ۶۶

طالب آملی ۵۰، ۹۸، ۱۴۹-۱۵۰

ظفر اقبال ۵۱، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۷۸، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰

ظفر علی خاں ۱۱۱

عابد علی عابد ۵۹
عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر ۵۲
عبدالقادر، سر شیخ ۴۹، ۵۰، ۵۴
عرفی شیرازی ۵۰
عزیز احمد ۵۸، ۱۰۴
عزیز حامد مدنی ۱۹۳
عشق لکھنوی، امیر ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۷،
۱۰۳، ۱۰۴
عصمت چغتائی ۵۷
عمر خیام ۸۲-۸۳

غالب، مرزا اسداللہ خاں ۱۰، ۱۳، ۱۷،
۱۹، ۲۲، ۲۵، ۳۱، ۳۸، ۳۹،
۴۲، ۴۴، ۶۴، ۷۲، ۷۳، ۸۰،
۸۴، ۸۸، ۹۵، ۹۷، ۱۱۱، ۱۱۵،
۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۳۹
۱۴۱، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۶۱،
۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۹۲، ۱۹۳،
۱۹۸، ۱۹۹

فانی بدایونی ۳۹، ۷۰، ۱۳۷
فاولز، جان ۱۸۴
فراق گورکھپوری ۲۹، ۶۸، ۷۰، ۱۳۶،
۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱،
۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۸
فرائی، نارتھراپ ۲۰۵
فقیر، میر شمس الدین ۷۸، ۷۹
فیض احمد فیض ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۵۸،
۶۸، ۷۰، ۱۱۸، ۱۴۱

کافکا، فرانز ۱۲۱، ۱۴۴
کامیو، آلبیر ۱۱۰، ۱۶۳
کشن پرشاد، مہاراجہ ۵۵
کفایت علی ۵۳
کلیم الدین احمد ۴۹
کلیم ہمدانی ۵۰
کوثر خیرآبادی ۱۰۶
کولرج، سیموئل ٹیلر ۱۱۲
کیٹس، جان ۶۳، ۶۴
کیر کے گار، سورن ۱۲۴
کیفی اعظمی ۱۱۸، ۱۱۹

گوپی چند نارنگ، ۶۰
گوئٹے، وولف گانگ ۱۲۹، ۲۰۷
گیان چند، پروفیسر ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱،
۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۶
گنیس برد، جارج ۱۷۱

لوکاچ، جارج ۶۴، ۱۶۵،
لینن، وی۔آئی ۱۳

مارکس، کارل ۱۳
مجاز، اسرار الحق ۶۳، ۱۱۸، ۱۲۹
مجنوں گورکھپوری ۵۷، ۱۳۸
مجید امجد ۱۷۷، ۱۹۴
محبوب خزاں ۱۹۳
محسن کاکوروی ۱۱
محمدؐ رسول اللہ ۱۹، ۲۹، ۳۴، ۸۰
محمد حسن، پروفیسر ۱۲۹، ۱۹۸
محمد حسن عسکری ۱۷۹، ۱۹۴
محمد علوی ۱۶۰ - ۱۷۴، ۱۷۶
محمود الٰہی، پروفیسر ۱۰۱
محمود ایاز ۱۶۶
محمود غزنوی، سلطان ۲۷، ۲۸
محمود ہاشمی ۶۹
مخدوم محی الدین ۱۱۸
مری، مڈلٹن ۱۴۰
مسعود حسن رضوی ادیب ۷۵
مشل، رابرٹ ۱۶۴
مصحفی، غلام ہمدانی ۶۷، ۱۰۱، ۱۰۲،
۱۰۳، ۱۰۵، ۱۳۸، ۱۳۹
مصطفیٰ زیدی ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۹
موسیٰؑ، پیغمبر ۲۹

ملٹن، جان ۵۳
ملا صدرائے شیرازی ۱۹۹
منٹو، سعادت حسن ۵۷
منیر شکوہ آبادی ۱۰۶
منیر نیازی ۱۴۴ - ۱۴۵
مومن، حکیم مومن خاں ۵۱، ۱۱۱، ۱۲۴،
۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۸، ۱۷۶، ۱۷۹
مہذب لکھنوی ۹۱
میر، محمد تقی ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۳۸، ۳۹،
۴۱، ۴۲، ۵۲، ۶۲، ۷۳، ۷۴،
۷۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۵، ۱۰۰،
۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۳۶، ۱۳۷-
۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۵ - ۱۴۶، ۱۴۷،
۱۴۸ - ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲ - ۱۵۳،
۱۵۷، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۸، ۱۹۲،
۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸،
۱۹۹، ۲۰۰
میراجی ۵۱، ۷۰، ۷۷
میر حسن ۱۸۴، ۱۸۶
میک تیس، لوئس ۱۰۹

ناسخ، شیخ امام بخش ۵۱، ۱۰۳، ۱۰۴،
۱۰۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۹۹
ناصر کاظمی ۱۲۵ - ۱۵۹، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۶،
۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸

ندا فاضلی ۱۴۳
نسیم بھرتپوری ۵۱
نسیم، پنڈت دیا شنکر ۲۷
نشور واحدی ۱۹۳
نطشہ، فریڈرخ ۶۰، ۱۲۴، ۱۴۲
نظام الدین اولیا، شیخ ۲۱
نظیر اکبر آبادی ۶۷-۸۹
نیر کاکوروی (صاحب نور اللغات) ۵۱

واجد علی شاہ، بادشاہ اودھ ۷۱
وحید اختر ۹۱، ۹۶، ۹۷، ۱۳۲
ورڈز ورتھ ولیم ۱۹، ۲۲، ۶۸، ۱۶۵
وزیر آغا ۱۱۱
وزیر، خواجہ وزیر علی ۱۰۵
وقار عظیم ۵۹

ومزٹ، ڈبلیو کے ۳۶

ہاؤ ارونگ ۱۶۳
ہربرٹ، جارج ۱۳۹، ۱۵۷
ہف، گراہم ۶۱، ۸۴، ۱۸۶
ہوف منستھال، ہیوگوفان ۶۴، ۶۵
ہومر ۱۷۲، ۱۷۳
ہیگل، ایف ڈبلیو ۶۱
ہیلر، ایرک ۱۲۱
ہیوگو، وکتور ۱۶۴

یاکسبن، رومان ۱۵
یگانہ چنگیزی ۵۰، ۷۰، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۸
یوسف حسین خاں ۵۳، ۵۵، ۵۶
یے ٹس، ولیم بٹلر ۱۰۹، ۱۶۹

پریم چند کے خطوط

مصنف: مدن گوپال

صفحات:392

قیمت:-/98روپے

پردیسی کے خطوط

مصنف: مجنوں گورکھپوری

صفحات:216

قیمت:-/65روپے

اسرارِ خودی

مرتبہ: شائستہ خان

صفحات:332

قیمت:-/106روپے

تعلیم و تربیت اور والدین

مرتب: محمد اکرام خاں

صفحات:176

قیمت:-/68روپے

ہندستانی مفسرین اور ان کی عربی تفسیریں

مصنف: محمد سالم قدوائی

صفحات: 352

قیمت:-/110روپے

مسلمان اور عصری مسائل

مصنف: سید عابد حسین

صفحات: 168

قیمت:-/67روپے

تنقید اور جدید اردو تنقید

مصنف: وزیر آغا

صفحات: 248

قیمت:-/86روپے

معمارانِ جامعہ

مصنف: ظفر احمد نظامی

صفحات: 288

قیمت:-/95روپے

ISBN:978-81-7587-476-3
9788175874763

₹80/-